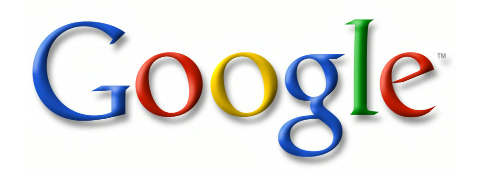
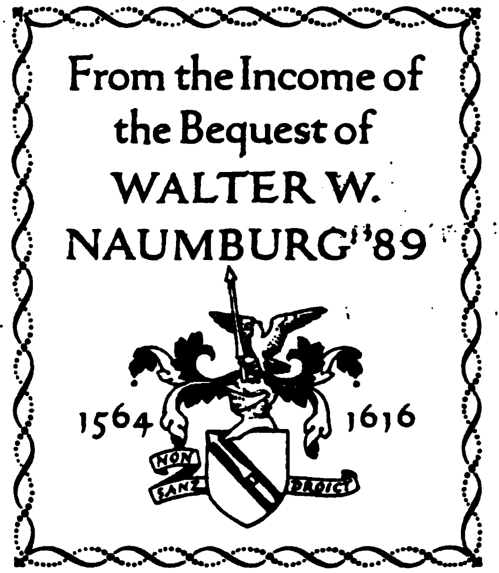
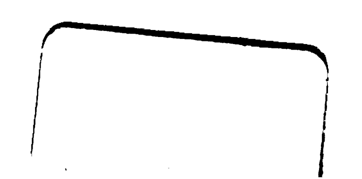







From the Income of
the Bequest of
WALTER W.
NAUMBURG '89
1564
1616
NON
SANZ
DROICT



DATE DUE

1915

Große
Kompositionslehre

von

Hugo Riemann

Dr. phil. et mus.

a.o. Professor für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig

---

I. Band

Der homophone Satz

(Melodielehre und Harmonielehre)



Berlin & Stuttgart

Verlag von W. Spemann

1902

Druck der Hoffmann'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

FRANZ WUELLNER

gewidmet.

Inhalt.

Der homophone Satz

(Melodielehre und Harmonielehre.)

Einleitung.

Die Kompositionslehre stellt sich die Aufgabe, komponieren zu lehren, d. h. sie will dazu anleiten, musikalische Kunstwerke zu schaffen. Eine solche Anleitung kann nicht für jedermann bestimmt sein, sondern wendet sich nur an diejenigen, welche natürliche Anlage darauf hindrängt, gerade die Musik als Ausdrucksmittel eines sich stärker äußernden Schaffensdranges zu wählen. Zwar ist die Musik ein für jeden Menschen direkt verständliches Mittel des Ausdrucks der Empfindung, und man kann wohl sagen, daß sich Musik nicht an einzelne bevorzugte, höher organisierte Naturen wendet, sondern an die ganze Menschheit; aber mit dem selbstthätigen produktiven Ausdrucke des Empfindens bis zu höheren Aufgaben künstlerischen Gestaltens vorzudringen, ist nur dafür speziell begabten Menschen vergönnt. Bis zu einem gewissen Grade ist gewiß die Empfänglichkeit für die Eindrücke der Kunst dem Menschen als solchem eigen, aber auch schon nicht für alle Künste allen Menschen in gleichem Grade; die Befähigung zum künstlerischen Produzieren aber beschränkt sich fast immer auf eine einzelne Kunst und tritt da in sehr verschiedenen Graden der Stärke auf. Von dem Kinde, das ein oft gehörtes Liedchen anstimmt oder auch, ohne es zu wissen, frei umgestaltet, bis zu dem Schöpfer eines symphonischen Werkes ist ein weiter Weg, der nicht nur eine gewaltige Steigerung der künstlerischen Potenz, sondern auch die Ansammlung einer großen Summe positiver Kenntnisse voraussetzt. Aufgabe der Kompositionslehre ist es, auf diesem Wege ein verständiger Führer zu sein. Die Verantwortlichkeit eines solchen Führeramts ist angesichts des erhabenen Wertes der Kunstschöpfungen, zu welchen die Erreichung der höchsten Höhe befähigt, eine schwere. Wohl können demjenigen, der es unternimmt, eine Kompositionslehre zu schreiben, schwere Bedenken aufsteigen, ob er auch imstande sein wird, das sich ihm anvertrauende Talent überall recht zu leiten und dasselbe vor Irrwegen zu behüten. In keiner andern Kunst ist eine so schnelle Entwicklung des Talents zu künstlerischer Meisterschaft möglich wie in der Musik, in welcher schon wiederholt Knaben sich als ebenbürtige Genossen neben greise Meister gestellt haben, so daß sogar die Frage hat aufgeworfen werden können, ob die Kunstlehre dem musikalischen Genie überhaupt wirklichen

Nutzen zu bringen vermöge. Doch beweisen gerade Beispiele wie diejenigen der beiden besterzogenen jugendlichen Meister Mozart und Mendelssohn, daß eine verständige Leitung der ersten Uebungen des Talents den Prozeß des Heranreifens zur Lösung komplizierterer Aufgaben der Kunst wesentlich zu beschleunigen vermag. Es ist doch auch für das stärkste Talent unentbehrlich, den technischen Apparat, mit welchem die Kunst zuletzt arbeiten muß, kennen zu lernen. Vor allem muß der werdende Künstler zur Erkenntnis der bisherigen Entwicklung der Kunst gebracht werden; denn er soll nicht nur selbst Neues schaffen, sondern sein Schaffen soll auch das seiner Vorgänger fortsetzen; er soll nicht wieder aus sich selbst den ganzen Werdegang der Kunst von neuem durchmachen, sondern er soll den reichen Schatz der bereits vor ihm geschaffenen Kunstwerke sich zu eigen machen und ausgerüstet mit dem Können derer, die vor ihm schufen, die Kunst weiterführen.

Zwar könnte man fragen, ob nicht die Originalität und individuelle Eigenart eines Genies durch die Bekanntschaft mit den Schöpfungen anderer und durch die Einführung in die Kunsttechnik anerkannter Meister in ihrer freien Entwicklung beeinträchtigt wird, ob nicht dasselbe, ganz sich selbst überlassen, noch mehr auf neue Wege kommen und der Kunst ungeahnte neue Bereicherungen bringen würde. Doch ist dieser Einwurf bei schärferer Beleuchtung hinfällig. Ein Blick auf den langsamen Entwicklungsprozeß gerade der musikalischen Kunst genügt, um darzuthun, daß der Künstler, der heute in den Besitz eines ganz außerordentlich gesteigerten Könnens gleichsam hineingeboren wird, sich in einem unermeßlichen Vorteile gegenüber demjenigen einer Jahrhunderte zurückliegenden Zeit befindet, in welcher die Kunst noch um künstlerische Darstellungsmittel rang, die uns heute unentbehrlich scheinen. Mag man eine noch so hohe Meinung von der Prädisposition für gesteigerte künstlerische Leistungen durch Vererbung haben, so weit wird niemand gehen, darum die Entbehrlichkeit der Schulung anzunehmen.

Zweierlei ist es also, was die Schule dem Genie zu vermitteln hat: erstens die Erkenntnis des eigenen Vermögens und zweitens die Bekanntschaft mit den bisherigen Leistungen anderer auf demselben Gebiete. Die letztere wird freilich in der Hauptsache nicht durch Bücher erworben werden, sondern durch fleißiges H ö r e n. Es steht außer Zweifel, daß selbst ohne theoretische Unterweisung das häufige Hören guter Musik das musikalische Verständnis außerordentlich zu fördern vermag, und auf alle Fälle ist das L e s e n von Partituren nur auf höherer Stufe der Entwicklung imstande, das wirkliche Hören klingender Musik einigermaßen zu ersetzen. Andererseits aber steht ganz gewiß fest, daß eine zielbewußte Lehre vom Aufbau musikalischer Werke den Gewinn, der aus dem Hören (und schließlich auch aus dem dasselbe ersetzenden Lesen) von Musikwerken zu ziehen ist, schnell zu steigern vermag. Dem Talent diese Erkenntnisse in angemessener progressiven Ordnung zu vermitteln und es dadurch schneller zur Lösung der höheren

Aufgaben der Kunst zu befähigen, es zum Bewußtsein seiner Kraft zu führen und ihm die Handhabung der im Laufe der Jahrhunderte errungenen Darstellungsmittel der Kunst zu erleichtern, das ist die schöne Aufgabe der Kompositionslehre. Kleinliche Bedenken müssen angesichts dieser idealen Ziele verstummen und der Lehrer, der mit Ernst und in ehrlicher Kunstbegeisterung sich solcher Aufgabe unterzieht, wird mit Recht von den Erfolgen seiner Schüler einen bescheidenen Teil als Lohn seines Strebens sich anrechnen.

Freilich der Weg, den die Lehre zu nehmen hat, ist nicht so gar selbstverständlich und auch die Musiktheorie hat ihre Geschichte, die von mancher seltsamen Verirrung zu berichten weiß, welche der Praxis der Komponisten unnötige Hindernisse in den Weg legte. Auch hat es immer erst geraumer Zeit bedurft, ehe die Theorie imstande war, neue Strömungen in der schaffenden Tonkunst ganz zu begreifen und zu formulieren. Aber auch die Theorie hat sich stetig fortentwickelt und ihre Fähigkeit, die das Schaffen des Künstlers beherrschende Gesetzmäßigkeit in Formeln zu fassen, stetig gesteigert, so daß auch der Dienst, den sie dem schaffenden Künstler auf seinem Wege zur Vervollkommnung zu leisten vermag, ein immer wertvollerer geworden ist. So hat z. B. erst die Epoche der mehrstimmigen Musik ganz allmählich zur Erkenntnis der harmonischen Grundlagen auch der unbegleiteten Melodie geführt und es vermag daher die heutige Lehre in ganz anderem Maße als die des Altertums dem Komponisten Aufschlüsse über das Wesen der Melodiekomposition zu geben und Gesichtspunkte für einen vernünftigen Verlauf zu entwickeln. Jeder neue Fortschritt in der theoretischen Erkenntnis ist geeignet, dem Komponisten mit wenigen Worten etwas zu sagen, das er anders nur auf dem Wege des vergleichenden Hörens einer größeren Anzahl von Kunstwerken und mit erheblichem Zeitaufwand zu finden vermöchte.

Eine schlimme Gefahr hat freilich die Lehre zu meiden, welche die Erreichung ihrer Ziele sehr zu erschweren, ja zu vereiteln geeignet ist, nämlich die, das Talent durch abstrakte Vernünfteleien und trockenen Schematismus von dem warm pulsierenden Leben der Kunst abzuziehen. Diese Gefahr ist viel größer als die meisten Lehrer anzunehmen scheinen. Jede Lehre, welche das intensive Empfinden wesentlicher Elemente der Kunstwirkung außer Funktion setzt, ist direkt kunstfeindlich. Sobald der Musiker überhaupt anfängt zu bilden, soll er mit ganzer Seele dabei sein, auch wenn die Aufgabe noch so geringfügig ist. Das kann er aber nur, wenn er auch in dem kleinsten Gebilde, das er fertigt, sein Empfinden ausspricht. Wer nicht mit seinem Herzblut schreibt, soll es bleiben lassen. Deshalb sind aber z. B. Kontrapunktarbeiten, wie sie die meisten Lehrbücher fordern, über harmonisch und rhythmisch ausdrucks-, ja sinnlose Cantus firmi durchaus verwerflich weil phantasietötend, und darum kunstfeindlich. Diese Erkenntnis wird uns auf unserem Wege stets begleiten und, so hoffe ich, vor manchem

Mißgriff bewahren. Nicht einzelne Töne oder gar Noten (!) sind die kleinsten Elemente, aus denen der Tonkünstler sein Gebilde formt, sondern ausdrucksvolle Motive, an deren sinnlich anschaulichem Inhalte alle Faktoren des musikalischen Eindrucks Anteil haben: Tonbewegung (Melodie), Klangbedeutung (Harmonie), Takt, Rhythmus, Tempo, ja Klangfarbe und Dynamik. Die Aufstellung gesonderter Theorien für die Bedeutsamkeit dieser einzelnen Elemente ist nicht Sache der Kompositionslehre; doch wird dieselbe die Ergebnisse solcher Sonderlehren als erwiesen gelegentlich anführen können, soweit für die Kompositionspraxis aus denselben positive Anhalte sich ergeben. Auch die Notenschriftkunde und andere dem musikalischen Elementarunterricht angehörende Aufweisungen (Intervallbenennungen, Tonartvorzeichnung, Taktarten 2c.) darf die Kompositionslehre als geläufig voraussetzen, doch ohne sich darum des Rechts zu begeben, gelegentlich schnell orientierende oder schärfer bestimmende Definitionen einzuflechten. Dagegen wird aber der ganze Apparat der Harmonielehre und der Kontrapunktlehre in das Bereich der Kompositionslehre einbezogen werden müssen, nur nicht in zusammenhängender Darstellung, wie das in den besonderen Lehrbüchern dieser Disziplinen geschehen muß, sondern entsprechend der allmählichen Erweiterung der Aufgaben, nach Bedarf früher gegebenes ergänzend. Der leitende Gesichtspunkt ist dauernd die zweckdienliche Anleitung des Kompositionsschülers zu selbständigem Erfinden, und es spielen daher nicht sowohl gegebene Stimmen (Cantus firmi), die bearbeitet werden sollen, wie in der Harmonie- und Kontrapunktlehre gebräuchlich, als vielmehr Musterbeispiele, die erläutert werden und zu ähnlichen Bildungen Anstoß geben sollen, die Hauptrolle. Ein Grund, selbständige Kompositionsversuche aufzuschieben, bis Harmonielehre, Kontrapunkt, Kanon und Fuge in langjährigen Studien absolviert sind (wie es heute an den Musikschulen allgemein gebräuchlich ist), dürfte schwer erweislich sein; notorisch komponieren alle Komponisten, ehe sie eigentliche theoretische Studien gemacht haben. Hier einzugreifen und auch schon diese sonst wild wachsenden Versuche in rechte Bahnen zu leiten, ist die besondere Absicht der Anlage des vorliegenden Werks, welches darum aber ebensowenig parallelgehende Sonderkurse in Harmonielehre und Kontrapunkt ausschließt, wie etwa die Benutzung einer Klavierschule verbietet, daß man ergänzend anderweites Uebungs- und Bildungsmaterial heranzieht. Dadurch, daß die Kompositionslehre fortgesetzt nach Möglichkeit dem Abstrakten und Schematischen aus dem Wege geht, vielmehr immer auf Anregung der produktiven Phantasie abzielt, gewinnt sie nicht nur eine selbständige Existenzberechtigung neben jenen Sonderkursen, sondern erscheint vielmehr als deren notwendige Ergänzung, als Kompensation von deren gefährdenden Einflüssen und zugleich als praktische Verwertung der durch dieselben vermittelten Erkenntnisse und Fertigkeiten, als Probe aufs Exempel.

Erstes Buch.

Melodielehre.

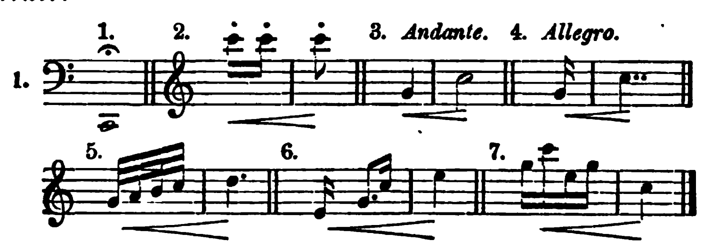
Erstes Kapitel.

Grundlagen.

§ 1. Die Elemente des musikalischen Ausdrucks.

Fünferlei ist zunächst an allem zu beobachten, das auf den Namen Musik Anspruch hat, nämlich Melodie, Harmonie, Rhythmus, Takt und Tempo; mehr nur eine ergänzende Rolle, die aber sehr oft eine große Bedeutung erlangt, spielen außerdem die Unterschiede der Tonstärke (Dynamik) und der Klangfarbe (Instrumentation). Auch die einfachste Melodie hat einen ganz bestimmten harmonischen Sinn, hat einen ebenfalls einen wichtigen Teil ihres Wesens ausmachenden Rhythmus, und verläuft in einer bestimmten Taktart und einem bestimmten Tempo. Jede stärkere Veränderung eines dieser Hauptelemente wird ihr Wesen mehr oder weniger in Frage stellen, während dieselbe Melodie forte oder piano vorgetragen (also mit veränderter Dynamik) oder von der Singstimme oder aber von Instrumenten verschiedener Art gebracht, zwar anders gefärbt erscheint, aber in ihrem Wesen zumeist nicht angetastet wird. Die gänzliche Ausscheidung eines der genannten Elemente ist undenkbar; es giebt keine Melodie ohne harmonischen Sinn oder ohne Taktordnung, ohne Rhythmus und Tempo, und wenn z. B. ein Trommelrhythmus (dem aber Takt und Tempo eigen sein muß, wenn er überhaupt noch als Musik in Betracht kommen soll) der Melodie und Harmonie entbehrt, so ist dies doch ohne allen Zweifel eine negative Eigenschaft desselben, welche ihm auf dem Gebiete der Musik einen niedersten Rang zuweist. Mit Recht gilt darum die Melodie als der eigentliche Wesenskern der Musik. Melodie und Harmonie sind Bestimmungen, welche sich auf die Tonhöhe beziehen, Rhythmus, Takt und Tempo beziehen sich dagegen auf die zeitliche Ordnung, die Dauer der Töne. Melodie im engern Sinne ist nur die Bewegung der Tonhöhe, d. h. Steigen, Fallen und Stillstehen; Harmonie ist das dem Ohr verständliche Verhältnis der Töne bezüglich ihrer Höhe; Töne, welche solche Verständlichkeit vermissen

lassen, nennt man gegeneinander unharmonisch. Rhythmus ist zunächst ganz allgemein ein erkennbares Verhältnis der zeitlichen Dauer einander folgender Töne, entweder das der Gleichheit (1 : 1) oder doch ein leicht faßbares (1 : 2, 1 : 3); Takt ist die gruppenweise Zusammenordnung der rhythmischen Werte zu Einheiten höherer Ordnung von gleicher Dauer; das Tempo bestimmt die wirkliche Zeitdauer solcher Einheiten. Allen diesen Einzelbestimmungen ist ein besonderer Empfindungwert eigen. Schon der einzelne Ton wirkt ganz verschieden nach seiner Lage in der Mitte oder aber in der höchsten Höhe oder tiefsten Tiefe des Tongebietes. Die Veränderung der Tonhöhe wirkt melodisch verschieden stark, je nachdem das Intervall des Steigens oder Fallens ein kleineres oder größeres ist. Harmonisch verschieden ist die Wirkung eines Intervalls (steigend oder fallend), je nachdem der zweite Ton gegen dem ersten leichter oder schwerer verständlich ist. Die Verschiedenheit der rhythmischen Wirkungen beruht auf der stärkeren oder geringeren Abweichung von einer glatt verlaufenden Folge in Werten von gleicher Dauer. Die Verschiedenheit des Takts beruht im Grunde nur auf der Zusammenordnung von je zwei oder je drei Zeiten zu höherer Einheit; erstere Ordnung erscheint als einfacher, ruhiger, glatter, letztere als unruhiger, mehr hüpfend. Durch Verschiedenheit des Tempo kann dieselbe Melodie den verschiedenartigsten Charakter erhalten, da langsames Tempo gleichsam die Zeit künstlich aufhält, daher behaglich, ja lastend, hemmend erscheint, schnelles Tempo dagegen vorwärts treibend, hastend, hetzend. Schon dieser allgemeine Ueberblick über die einzelnen Elemente der Musik lehrt, wie auch der kleinste Teil einer Melodie jederzeit eine größere Zahl von ganz bestimmten Wirkungen hervorbringt und voller lebendigen Ausdrucks ist. Vergleicht man die folgenden Gebilde:
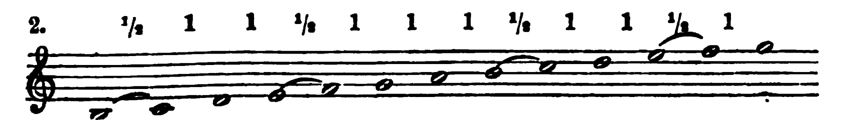


so erscheint das lang ausgehaltene tiefe c (1) durch seine Tiefe und den Stillstand der Bewegung im schroffen Gegensatze zu dem mehrmals schnell repetierten hohen c^3 (2); ersteres wirkt gewaltsam hemmend, letzteres schnell vorwärts treibend. Bei (3) tritt die Melodie in ruhigem Tempo (Andante) von g^1 nach c^2 hinauf; bei (4) springt sie schnell und entschlossen dasselbe Intervall, bei (5) rollt sie eine Quinte hinauf nach d^2, bei (6) hüpft sie in zwei Sprüngen (e g und c e) in die höhere Oktave, bei (7) zuckt sie in gezackter Bewegung in die tiefere

Oktave herab. An allen diesen Wirkungen sind Melodie, Harmonie, Rhythmus und Tempo beteiligt; den Takt würde in allen sieben Fällen erst eine weitere Fortsetzung zur Geltung bringen, welche mehrere solche kleinste Bruchstücke, sogenannte Motive, nacheinander zeigte und zu einander in Beziehung setzte. Doch ist in 2—7 durch die Stellung des Taktstrichs den Einzeltönen bereits ihre Stellung im Takt zugewiesen, nämlich der dem Taktstrich folgende als derjenige hervorgehoben, auf welchen das Hauptgewicht des Taktes fällt. Die unterschriebenen crescendo-Zeichen verraten einstweilen, was für eine Bewandtnis es mit diesem Hauptgewicht hat, das dem rhythmischen Kerne, dem Schwerpunkte des Taktes, zukommt.

Jedes dieser Motive, denen wir ohne Mühe eine große Zahl anderer, ähnlich in der Wirkung von einander verschiedener gesellen könnten, hat, wie wir sehen, seinen ganz bestimmten Ausdruckswert, ist etwa einer Handbewegung, überhaupt einer sichtbaren Geste vergleichbar. Daß alle Musik aus der Aneinanderreihung solcher kleinen, hörbaren Einzelbewegungen besteht, der musikalischen Gesten, die man Motive nennt, wollen wir zunächst als erste Erkenntnis hinnehmen. Bevor wir aber der Verkettung mehrerer solchen Glieder näher treten können, müssen wir uns noch über die harmonisch-melodischen und rhythmisch-metrischen Grundlagen dieser und ähnlicher Bildungen in aller Kürze verständigen. Dabei wird es sich nicht sowohl um eine philosophische Begründung, als vielmehr um eine einfache Aufweisung von allgemeinen, dem Gebiete der Elementarmusiklehre angehörigen Thatsachen handeln.

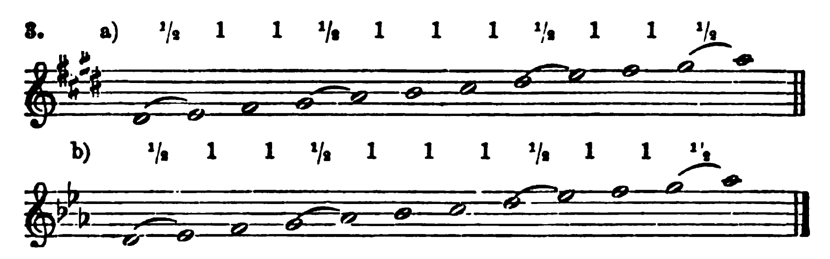
§ 2. Die Skala.

Die natürliche, an aller schlichten Melodiebildung aller Zeiten und Völker gleichmäßig aufweisbare Grundlage für die Veränderungen der Tonhöhe ist die sogenannte natürliche Tonleiter oder Grundskala, wie sie die Stammtöne unseres Tonsystems ohne Versetzungszeichen (♯, ♭ ꝛc.) oder was dasselbe ist, die einfachen Tonbuchstaben c d e f g a h c d e ꝛc. darstellen:
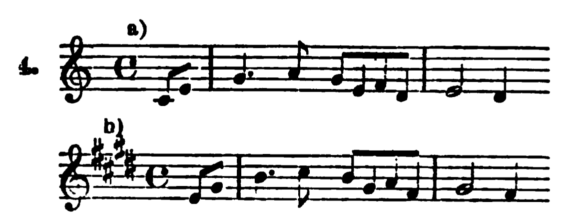


Dieselbe besteht, wie freilich nicht ohne weiteres der dieselbe korrekt intonierende Sänger, wohl aber der Spieler eines Streichinstruments erkennt und wie auch die in lauter gleiche Tonstufen (Halbtöne) geordnete Tastatur der Klaviere und Orgeln verrät, nicht aus

einer Folge gleich großer Stufen, vielmehr schiebt sich abwechselnd nach zwei und nach drei gleichen größeren eine kleinere Stufe ein; jene heißen Ganztöne, diese Halbtöne. Das einmal auf die Unterscheidung hingelenkte Ohr empfindet aber sehr wohl die innigere Verbindung, nähere Nachbarschaft der Töne, die nur um einen Halbton von einander abstehen. Aber so leichtfaßlich dieses Verhältnis sich in der aufgewiesenen Ordnung dem Ohre ergiebt, so künstlich (unnatürlich) erscheint seine mehrmalige direkte Folge, für welche die Notenschrift der (künstlichen) Versetzungszeichen bedürfen würde, z. B. e f $\overset{\flat}{g}$ oder $\overset{\sharp}{a}$ h c. Dieselbe ist zwar möglich, wie wir sehen werden; grundlegend, selbstverständlich ist sie aber nicht. Durch die üblichen Versetzungszeichen beim Schlüssel werden niemals solche Folgen mehrerer Halbtonstufen bewirkt, vielmehr veranlassen dieselben nur Verschiebungen (Transpositionen) der Grundskala mit bleibender Intervallordnung:



Eine Melodie erscheint in ihrem Aufbau in keiner Weise gestört und nur wenig heller oder dunkler gefärbt, wenn sie aus der Grundskala in eine dieser Transpositionen verlegt wird; nur muß sie dann mit dem bezüglich der Lage zu den Halbtonstufen ihrem Anfangstone in der Grundskala entsprechenden Tone beginnen, z. B.:

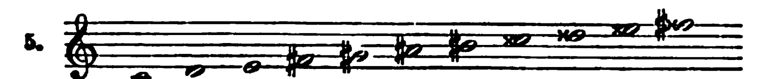


(In der Grundskala ist c, in der Transposition mit 4 ♯ e der unterhalb der zwei Ganztöne an das Halbtonintervall grenzende Ton.) Dagegen würde jede Verschiebung einer Melodie innerhalb der Grundskala ohne solche die Halbtöne verschiebenden Versetzungszeichen den Charakter der Melodie antasten, dieselbe zu etwas ganz anderem machen (z. B. Fig. 4b ohne die 4 ♯ gelesen).

Alle unsere Tonartvorzeichnungen halten deshalb eine bestimmte

Reihenfolge der zur Anwendung kommenden Kreuze oder Been ein (♯f, ♯c, ♯g, ♯d, ♯a, ♯e, ♯h und ♭h ♭e ♭a ♭d ♭g ♭c ♭f). Jede andere Wahl würde eine andere Stufenfolge ergeben, z. B. wenn man als einziges ♯ dis vorzeichnen wollte (h c ♯d e f g a h; ½ 1½ ½ ½ 1 1 1) so würden an einer Stelle zwei Halbtöne einander direkt folgen (♯d e f und dafür vorher ein Intervall von 1½ Tönen, eine übermäßige Sekunde, erscheinen.

Aber wie ist es zu erklären, daß zunächst nur jenes Auftreten des Halbtons nach wechselnd 2 und 3 Ganztönen vom Ohr als natürlich und schlicht anerkannt wird? Warum erscheint nicht eine in lauter Ganztönen fortschreitende Skala noch einfacher? z. B.:

5. 

Unzweifelhaft würde, wenn das Ohr eine solche Ordnung gut hieße, die Grundskala dementsprechend in der Notenschrift anders aussehen, und die hier gegebenen gesteigerten Versetzungszeichen ♯, ×, ♯×) in Wegfall kommen, deren Notwendigkeit ja doch nur auf der Gestalt unserer Grundskala beruht! Wenn Melodie ohne harmonischen Sinn denkbar wäre, so möchte wohl eine solche Grundskala in lauter Ganztonstufen denkbar sein. Aber Melodie ist eben ohne harmonischen Sinn nicht denkbar; die harmonische Beziehbarkeit der Töne der Skala auf einander ist eine unweigerliche Forderung des Ohrs, das Folgen wie die von Fig. 5 entschieden ablehnt. Diese Tonfolge entfremdet sich auch für den gänzlich ungeschulten Musikinstinkt dem Ausgangstone von der vierten Ganztonstufe ab stetig, und erscheint gewaltsam verschoben und verschroben. Daß der Ton his (auf dem Klavier und der Orgel) mit der Oktave von c gleich klingt, kann wohl bemerkt werden, aber die Ganztonfolge von c bis his erweckt nicht die Empfindung eines natürlichen Verlaufs, wie er dem Durchlaufen der Grundskala oder einer ihrer Transpositionen stets eignet. Achtet man nach solcher übeln Erfahrung an einer von der üblichen abweichenden Skalenbildung genauer auf den Eindruck, den die Stufen der Grundskala in ihrem Verhältnis zu einander machen, so bemerkt man sehr wohl, daß eine solche wachsende Entfremdung der Grundskala fehlt, vielmehr beim Anlangen bei der Oktave etwas der Rückkehr zum Ausgangstone ähnliches empfunden wird (was in der Tonbenennung seinen Ausdruck in der Gleichnamigkeit der Oktavtöne findet) und auch innerhalb des Weges bis zur Oktave ein mehrmaliger Wechsel zwischen Entfremdung und Wiederannäherung (trotz der stetig vermehrten Entfernung) bemerkbar wird. Gehen wir von c bis zu seiner Oktave c^1, so erscheint e dem c weniger fremd als d, g wiederum dem c (und auch dem e) weniger

fremd als f, und c^1 dem c und g weniger fremd als a und h. Aehnlich (doch nicht gleich) ist das Ergebnis, wenn man anstatt von c aus von d oder e aus zu dessen Oktaven fortschreitet, und streng analoge Verhältnisse ergeben auch die Transpositionen der Grundskala. Diese Unterschiede in der Wirkung sind schlechterdings nicht aus der melodischen Bewegung erklärbar, die sich doch immer weiter vom Ausgangstone entfernt, so daß der Unterschied der Tonhöhe stetig wächst; vielmehr offenbart sich in ihnen das Prinzip der Harmonie. Mit Recht nannten die alten Griechen die Skala harmonia, d. h. geordnete, wohlgefügte Folge, in der Erkenntnis, daß die Wahl der Stufen der Skala keine willkürliche, sondern eine natürlich notwendige ist.

§ 3. Harmonie.

Das Ohr erweist nämlich durch sein souveränes Urteil für eine beschränkte Anzahl von Kombinationen gleichzeitig erklingender Töne eine engere Vereinbarkeit, eine innigere Verschmelzung. Man nennt solche vom Ohr als zur Einheit verschmelzbar anerkannte Zusammenklänge konsonant und unterscheidet alle andern (ebenfalls aus noch gegeneinander verständlichen Tönen gebildeten) Zusammenklänge von denselben als dissonant. In ganz eminenter Weise verschmelzen nach dem Urteile des Ohres Töne, welche den Abstand der Oktave zeigen, sodaß der Zusammenklang aller (darum gleich benannten) Oktavtöne durch das gesamte Tongebiet, z. B.
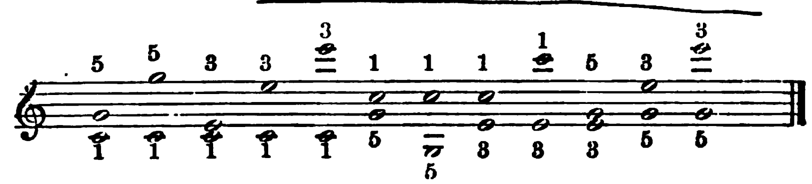
$$_1C \,..\, C \,..\, c \,..\, c^1 \,..\, c^2 \,..\, c^3 \,..\, c^4 \,..\, c^5$$

den vollkommensten Wohlklang zeigt. Der eminente Gleichklang der Oktavtöne ist der Grund der bereits erwähnten, eine Rückkehr zum Ausgangstone ähnlichen Empfindung bei Erreichung der Oktave. Der Musiker ist daher gewohnt, Oktavtöne trotz ihres großen Unterschieds der Tonhöhe als gleichbedeutende Töne zu behandeln. Die Identität der Oktavtöne offenbart sich in der Grundskala und ihren Transpositionen in der bereits berührten gleichen Lage zu den Halb- und Ganztonstufen (z. B. haben in der Grundskala alle f unter sich den Halbton und über sich 3 Ganztöne, d hat über sich und unter sich einen Ganzton und dann den Halbton u. s. w.). Dadurch nun, daß Oktavtöne überhaupt nicht als verschiedene Töne, sondern als Wiederholungen derselben Töne in anderer Tonregion betrachtet werden können und betrachtet werden, ergiebt sich weiter das überraschend einfache Resultat, daß die vom Ohre als konsonant anerkannten Zusammenklänge verschiedennamiger Töne sich auf zwei Arten der Verbindung von drei Tönen beschränken, nämlich auf den aus großer Terz und reiner Quinte nach oben bestehenden Durakkord und den aus großer Terz und reiner Quinte nach unten bestehenden Mollakkord, z. B.

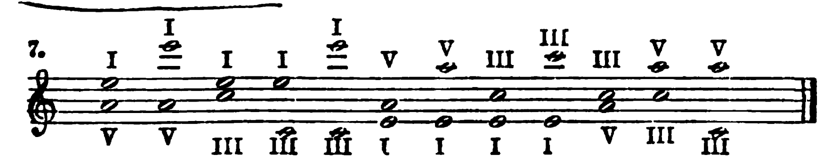
(Mollakkord) a c e und c e g (Durakkord)
(gr. Terz: c e, c e; reine Quinte: a e, c g)

Für c e g ist c der Ton, von welchem aus e und g Terz und Quinte nach oben sind, weshalb wir den Akkord als c^+ bezeichnen wollen; für a c e ist e der Ton, von dem aus c und a als Terz und Quinte nach unten vorgestellt werden, weshalb wir den Akkord als $^\circ e$ (lies: „unter e") bezeichnen.
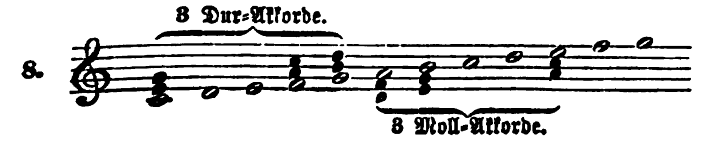
In welcher Ordnung diese je drei Töne übereinander gestellt sind, ob der eine oder der andere in höherer Oktave gebracht oder in der Oktave verdoppelt wird, ist für die Frage der Konsonanz nicht von Belang. Alle sogenannten konsonanten Intervalle (abgesehen von der schon besprochenen Oktave) erweisen sich als durch Kombination je zweier Töne eines Durakkords oder Mollakkords gebildet z. B. aus denen des C-dur-Akkords (1 = Prim, 3 = Oberterz, 5 = Oberquint):



also die Quinte, Duodezime, große Terz, große Dezime, große Septdezime, Quarte, Undezime, kleine Sexte, kleine Tredezime, kleine Terz, große Sexte und große Tredezime; aber ganz dieselben Intervalle auch kombiniert aus den Tönen des A-moll-Akkords (I = Prim, III = Unterterz, V = Unterquint):
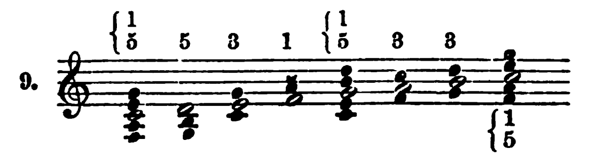


Kehren wir nunmehr, ausgerüstet mit der Kenntnis der konsonanten Intervalle und Akkorde zur Betrachtung der Grundskala zurück, so erscheint dieselbe in einem ganz andern Lichte, da wir in derselben nicht mehr nur eine Kette verschieden hoher Töne sehen, sondern vielmehr eine Fülle von innigen Beziehungen zwischen diesen Tönen erkennen:
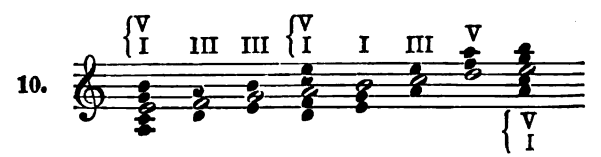


Dabei stellt sich heraus, daß sämtliche sieben Töne der Grundskala sich auf eine Kette von nur 3 Durakkorden oder aber eine ebensolche Kette von nur 3 Mollakkorden zurückführen lassen:

f a c e g h d oder d f a c e g h

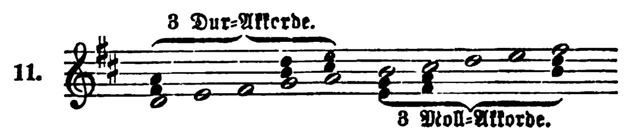
und wir schreiten zu der weiteren Erkenntnis fort, daß die Grundskala auf zweierlei Weise harmonisch verstanden werden kann, nämlich entweder durchaus im Dursinne oder durchaus im Mollsinne. Wie die in Buchstaben gegebenen Akkordketten ausweisen, sind nur je zwei Töne der Skala in beiden Fällen doppeldeutig (im Dursinne c und g, im Mollsinne a und e). Die harmonische Bedeutung der Töne der Grundskala im Dursinne ist:



diejenige im Mollsinne giebt ein durchaus ähnliches Gesamtbild:



Da durch die Tonartvorzeichnungen nur Verschiebungen der gesamten Grundskala ohne Veränderung des Baues derselben bewirkt werden, so ergiebt sich für alle diese Transpositionen dieselbe Zurückführbarkeit auf je drei Dur- oder Mollakkorde, z. B. (vergl. Fig 8):
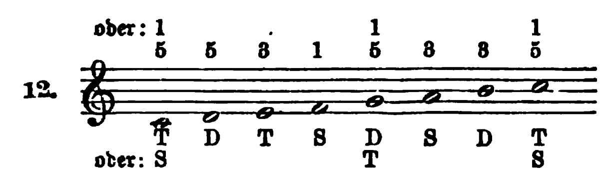


Natürlich ist auch für alle diese Transpositionen die Beschränkung auf die Durauffassung allein oder die Mollauffassung allein möglich und eventuell geboten.

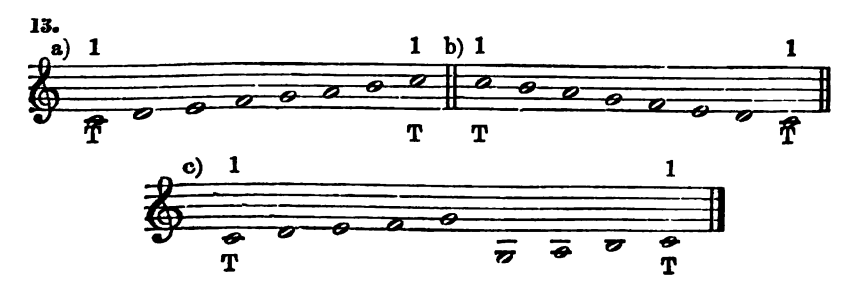
§ 4. Tonart (Tonalität).

Wie wir bereits erkannten, sind es nicht drei einander fremde, sondern drei einander engverbundene Dur- oder Mollakkorde, in deren Sinne die Grundskala oder irgend eine ihrer Transpositionen harmonisch

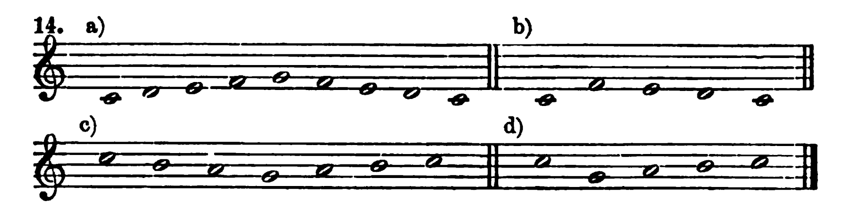
verständlich ist, nämlich drei Akkorde, die mit einander quintverbunden, quintverwandt sind, d. h. der Ton, welcher in dem einen Akkorde Quint ist, ist im andern Prim. Wir haben also in beiden Fällen einen centralen (mittleren) Akkord vor uns und einen höhern und eine tiefern. Weiter ergiebt sich, daß der mittlere, centrale das Bindeglied zwischen den beiden einander fremderen bildet, daß er der Einigungspunkt der harmonischen Beziehungen der Töne der Skala ist. Dieser centrale mittlere Akkord heißt Tonika, die beiden andern heißen seine Dominanten, der höhere schlechtweg die Dominante, der tiefere die Subdominante. Wir werden für diese Namen der Akkorde die Anfangsbuchstaben als abgekürzte Benennung anwenden: T = Tonika, D = Dominante, S = Subdominante. Die harmonische Bedeutung der Töne der Grundskala im Dursinne können wir daher bezeichnen mit:
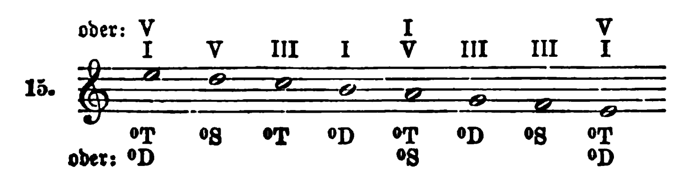


Haben wir aber einmal erkannt, daß die Dominanten von der Tonika aus, im Sinne der Tonika, als Abweichungen von ihr verstanden werden, so sehen wir auch sogleich, daß die Töne, welche die Harmonien der Dominanten mit der Tonika gemein haben (c und g) in erster Linie als Bestandteile der Tonika selbst zu betrachten sein werden und in dem andern für sie möglichen Sinne seltener in Betracht kommen. Weiter ist zu bedenken, daß in jedem der drei Akkorde die Prim als derjenige Ton, von dem aus Quinte und Terz bestimmt sind, in ähnlicher Weise der letzte Einigungspunkt ist, d. h. der eigentliche Centralpunkt der harmonischen Beziehungen der Töne der Grundskala ist schließlich die Prim der Tonika, also für die Auffassung im Dursinne der Ton c, und die Skala erscheint daher gleichsam in sich zurücklaufend und darum befriedigend abgeschlossen, wenn sie sich von c bis wiederum zu c (einem höheren oder tieferen oder auch demselben c) läuft.



Die letztere Möglichkeit wollen wir sogleich im Auge behalten; denn es ist ein Irrtum, wenn man meint, daß die Bewegung von der Prim der Tonika bis zu ihrer Oktave die natürlichste und einfachste Form der Melodiebildung wäre. Vielmehr sind Melodiebildungen viel einfacher und häufiger, welche sich um die Tonika-Prim herumbewegen, oder aber nur einen Teil des Weges bis zur Oktave zurücklegen und dann wieder umkehren. Auch bedarf es schon jetzt nicht mehr des besonderen Hinweises, daß die Melodie nicht fortgesetzt an Sekundbewegung, d. h. stufenweises Fortschreiten gebunden ist, daß vielmehr die Aufweisung der Skala, wie wir sie gegeben haben, nur den Sinn hat, auch größere Schritte der Melodie (vgl. den Oktavschritt in Fig. 13 c und die Quartschritte in Fig. 14 b und d) als innerhalb der natürlich gegebenen Grundlage geschehend zu erweisen:

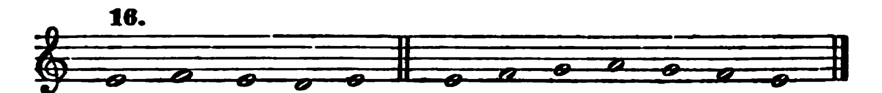


Aus dem bisher Aufgezeigten ist bereits der Schluß zu ziehen, daß für die Melodieführung im Mollsinne der Ausgang von und die Rückkehr zur Prim der Tonika in ähnlicher Weise am vollkommensten den Eindruck eines in sich geschlossenen Verlaufs machen muß, wie im Dursinne. Und in der That ist in dem Zeitalter, in welchem die Auffassung im Mollsinne die überwiegende war (im Altertum und Mittelalter) die mit e beginnende und schließende Melodiebewegung innerhalb der Grundskala eine besonders beliebte gewesen: die „dorische" Tonart der Griechen, der „phrygische" Kirchenton. Bezeichnen wir zum Unterschiede von den Durharmonien alle Mollharmonien mit einer Null bei dem T, D oder S, so ist die harmonische Bedeutung der Töne der Grundskala im Mollsinne:



Halten wir diese Form der Mollskala zunächst durchaus als die reine und normale fest (die Abweichungen von derselben, welche der heutigen Musik geläufig sind, erörtern wir sogleich ausführlich), so ist doch auch hier wieder zu betonen, daß nicht der Weg bis zur Oktave

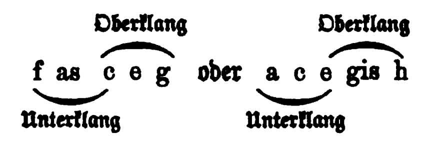
die häufigste Richtung der Melodie ist, vielmehr die Bewegung um die Prim herum hier ebenso wie in Dur das nächstliegende bleibt:



§ 5. Mischungen von Dur und Moll.

Die Musikgeschichte lehrt, daß eine Beschränkung der Auffassung der Skalenmelodik auf die Deutung im Dursinne oder Mollsinne möglich ist; doch ist unserer heutigen Musik bei breiterer Entfaltung ein häufiger Wechsel der Auffassung zwischen Dur und Moll und selbst im engsten Rahmen eine Mischung von Durbeziehungen und Mollbeziehungen geläufig. Da die Kompositionslehre nicht in den Stil vergangener Zeiten einweihen, sondern den angehenden Komponisten in das Schaffen der Gegenwart einführen will, so wäre es falsch, diese Mischungen von Moll und Dur auch nur bei den Anfangsarbeiten ganz zu ignorieren. Denn nicht nach irgendwelchen Rezepten sollen diese Arbeiten unternommen werden, sondern die Lehre soll nur die frei erfindende Phantasie bei ihrer Weiterarbeit stützen und vor Irrwegen bewahren. Um daher Bildungen, welche solche Mischungen von Dur und Moll, wie sie dem Musiktreibenden heute täglich zu Gehör kommen und darum auch seiner selbstthätigen Erfindung jederzeit nahe liegen, nicht irgend welchem doktrinären Schematismus zuliebe ablehnen und ausscheiden zu müssen, ist ihre kurze Erläuterung schon jetzt geboten.

Die nächstliegende derartige Mischung ist die Verbindung des Oberklangs und des Unterklangs eines und desselben Tones, z. B.:



welche ja sämtliche Töne von demselben centralen Tone aus bestimmt (als Oberterz und Oberquint und Unterterz und Unterquint). Es kann sogar verwunderlich erscheinen, daß nicht eine solche Verbindung den selbstverständlichen Ausgangspunkt aller Tonbeziehungen bildet, die über den einzelnen Klang hinausgreifen; zum mindesten für die Einbeziehung von Tönen, die von der Prim der Tonika aus überhaupt nicht anders als durch Wendung des Blicks nach der andern Seite zu finden sind, sollte man meinen, müßte sie sich direkt darbieten:

←—NB.—→ ←—NB.—→
f as c e g h d und d f a c e gis h
°S T D °S °T D⁺

In der That sind solche Systeme schon als Grundlage der modernen Musik aufgestellt worden, welche für die Skalen die Formen ergeben:

(Dur mit °S:) h c d e f g as D T D T °S T °S (Moll mit D⁺:) gis a h c d e f D⁺ °T D⁺ °T °S °T °S

d. h. anstatt zwei vielmehr drei Halbtonschritte innerhalb der Oktaven zeigen. Daß die ältere Geschichte solche Skalen nicht bestätigt, wurde schon betont, aber auch, daß die Kompositionslehre nicht von dem Stile vergangener Zeiten auszugehen hat, sondern vielmehr von dem, was die einfache Grundlage der Vorstellungsweise der Gegenwart bildet. Nun sind zwar Bildungen, wie diese beiden Schemata, selbst der volksmäßigen Melodik nicht fremd, wohl aber sträubt sich das einfache Musikgefühl gegen die Aufnahme des Schrittes, welcher in beiden Fällen beim Hinausgehen über die Grenztöne derselben sich finden würde. In Dur sowohl wie in Moll ist solches Ueberschreiten dieser Grenze durch ein unmelodisches Intervall verbaut, die übermäßige Sekunde:

in Moll: f ∨ gis a . . . . e f ∨ gis in Dur: as ∨ h c . . . . g as ∨ h
(NB. unter jedem ∨)

Auch im übrigen stellen sich aber durch diese Mischung von Dur und Moll für die Skalentöne eine größere Zahl schwer verständlicher Verhältnisse heraus, sodaß die Bevorzugung der Kette dreier Klänge gleichen Klanggeschlechts (Dur oder Moll) als normale Grundlage wohlverständlich wird. Das gis statt g in der A-moll-Grundskala ergiebt die Intervalle (steigend):

gis c = verminderte Quarte statt der reinen Quarte g c.
c gis = übermäßige Quinte statt der reinen Quinte c g.
gis d = verminderte Quinte statt der reinen Quinte g d.
d gis = übermäßige Quarte statt der reinen Quarte d g.
f gis = übermäßige Sekunde statt des Ganztons f g.
gis f = verminderte Septime statt der kleinen Septime g f.

Ebenso würde das as in die Cdur-Grundskala die schwer verständlichen Verhältnisse einführen (steigend):

e as = verminderte Quarte statt der reinen Quarte e a.
as e = übermäßige Quinte statt der reinen Quinte a e.
d as = verminderte Quinte statt der reinen Quinte d a.
as d = übermäßige Quarte statt der reinen Quarte a d.
as h = übermäßige Sekunde statt des Ganztons a h.
h as = verminderte Septime statt der kleinen Septime h a.

In beiden Fällen ist also die Zahl der leicht und sicher für den Gesang zu intonierenden, weil leichter verständlichen Intervalle ganz bedeutend verringert und dafür die Zahl der schwer zu treffenden gewachsen. Die Grundskala in ihrer durch die Stammtöne repäsentierten Form (Fig. 2) hat nur je zwei Intervalle solcher Art, nämlich:

h f = verminderte Quinte,
f h = übermäßige Quarte.

Diese beiden finden sich aber ebenso auch in den beiden durch Mischung von Dur und Moll sich ergebenden Umgestaltungen, sodaß statt zwei jede derselben acht solcher schwerverständlichen Intervalle zeigt. In welchem Maße eine freie Beweglichkeit der Melodie durch diese 8 Schritte erschwert werden muß, liegt auf der Hand; besonders bilden die vier übermäßigen Intervalle ein arges Hemmnis, während die vier verminderten zwar ebenfalls schwer zu intonieren, doch nicht eigentlich unmelodisch und sogar von großer Ausdruckskraft sind. Zur Erklärung des Unterschieds der Wirkung übermäßiger und verminderter Intervalle genüge der Hinweis auf die Thatsache, daß übermäßige Schritte zum Weitergehen in der Richtung des Schrittes zwingen, verminderte dagegen zum Umwenden. Das einzige übermäßige Intervall der Grundskala f . . h ist auf beiden Seiten nach außen durch den Halbtonschritt begrenzt

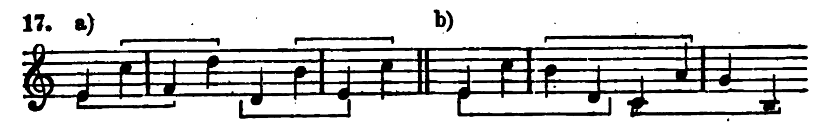
e f . . . . h c
← →

umgekehrt liegen die Halbtonschritte bei dem einzigen verminderten Intervall der Grundskala h . . f nach innen an den Grenztönen an:

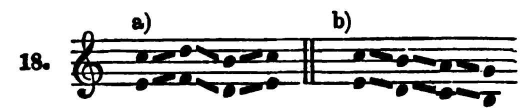
h c . . . . e f
→ ←

Ohne Zweifel ist diese Lage der Halbtöne, zunächst rein melodisch gedacht, aus dem Bewußtsein der Grundskala heraus, der Grund, weshalb alle übermäßigen Schritte unangenehm spannend, alle verminderten dagegen lösend wirken. Einen ähnlichen Zwang zur Fortsetzung in bestimmter Richtung zeigt kein anderes Intervall der Grundskala; doch ist bei allen weiteren Schritten: Terz, Quarte, Quinte, Sexte mit der wachsenden Entfernung das wachsende Bedürfnis zu beobachten, umzukehren. Schon die Namen Schritt für die Bewegung zu einem Nachbartone der Grundskala und Sprung für die zu einem weiter abliegenden deuten darauf hin, daß bei der Bewegung zu letzterem die dazwischen liegenden Stufen der Skala als übersprungen ins Bewußtsein treten und daher das Verlangen, dieselben nachträglich zu bringen, bemerkbar wird. Bei wiederholtem Springen sucht das Ohr jederzeit Sekundanschlüsse zwischen den Ecktönen auf:

17. a) b)



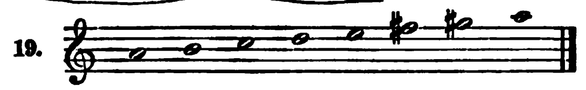
und man kann als ein oberstes Gesetz aller Melodiebildung hinstellen, daß nach Sprüngen ein Umwenden zu den übersprungenen Stufen erwartet wird. In den Beispielen von Fig. 17 entsteht durch die gehäuften großen Sprünge offenbar eine zweifache Melodie, welcher das Ohr folgt:



Beide beruhen durchaus auf Sekundbewegung und 17 b zeigt dazu noch deutlich die vortreffliche Wirkung des Wendens nach dem Sprunge und erscheint dadurch in sich, als eine Stimme, melodischer als 17 a, dem Sekundanschlüsse in umgekehrter Richtung direkt nach den Sprüngen fehlen.

Die Beobachtung, daß nach Sprüngen ein Wenden erwartet wird und als spezifisch melodisch wirkt, erklärt aber jedenfalls hinlänglich die Vorzüglichkeit der verminderten Schritte gegenüber den übermäßigen.

Müssen wir sonach Versuche einer Umgestaltung der Grundskala durch Mischung von Dur- und Mollbeziehungen zurückweisen, so ist darum aber keineswegs geboten, Bildungen, welche solche Mischungen bringen, überhaupt aus dem Wege zu gehen. Die Leichtverständlichkeit der Töne zweier Klänge, von denen der eine der Unterklang desselben Tones ist, dessen Oberklang der andere ist, steht außer Frage und ihre Verbindung ist daher überall gut zu heißen, wo sie ohne Verstoß gegen das aufgewiesene melodische Prinzip geschieht. Ja, die sekundweise Bewegung nach dem Muster der Verhältnisse der Grundskala hat sogar eine künstliche Brücke von der Prim der Molltonika zur Terz ihrer Durdominante geschlagen, für welche die Erklärung durch die harmonischen Beziehungen weit ausholen muß, während dieselbe vom rein melodischen Standpunkte aus einfach genug erscheint. Die sogenannte steigende melodische Molltonleiter:



führt in die A-moll-Tonart einen Ton ein, dessen harmonische Erklärung ein schweres Problem bildet, das fis. Denn die Annahme einer Dur-Subdominante für eine Molltonika würde dem Prinzip der leichten Beziehbarkeit auf den centralen Ton e, auf welches die Einführung der Durdominante zurückzuführen war, schnurstracks widersprechen:

NB.

d fis a c e gis h

fis wäre die Oberterz eines Tones, der von der Prim der Tonika aus durch zwei Quintschritte erreicht würde, während f die Unterterz des Quinttons der Tonika selbst ist. Dieses fis ist daher durchaus nur als melodischer Nachbarton des gis verständlich, d. h. die Folge e fis gis a ist eine Nachbildung des entsprechenden Stücks der A-dur-Tonleiter. Harmonisch aber muß fis definiert werden als erhöhte Terz (III<) der Moll-Subdominante. Führt man in C-dur die Moll-Subdominante (f as c) ein, so ist der melodische Weg von c zu as in ähnlicher Weise durch ein b zu überbrücken, das ganz bestimmt nicht die Terz einer Molldominante ist:

NB.

f as c e g b d

deren Prim (d) der Tonika-Prim ebenso fremd wäre (zweite Quinte), sondern ebenfalls als durchaus melodische Bildung, als erniedrigte Terz (3>) der Dur-Dominante definiert werden muß.

Eine völlig genügende Erklärung der Möglichkeit solcher „melodischen" Bildungen wird sich uns bald genug (S. 30) ergeben, wenn wir allgemein zu der erst auf rhythmischer Grundlage möglichen Unterscheidung von Tönen kommen, welche eine Harmonie wirklich vertreten und solchen, welche sie figurieren (melodisch auszieren). Daß auch solche figurative Töne letzten Endes auf dieselben Bestimmungen zurückzuführen sind, welche den Begriff der Harmonie ausmachen (Quint- und Terz-Verwandtschaft), sei aber sogleich voraus betont. Aber fis als Ton, der zu gis führen soll, ist nicht von der Harmonie der Tonika aus, sondern von der der Dominante, welche gis vertritt, zu bestimmen (Quinte von h).

Das Ergebnis dieser vorläufigen Erklärung ist die Anerkennung der Molltonleiter in ihren beiden, der neueren Musik geläufigen Formen:
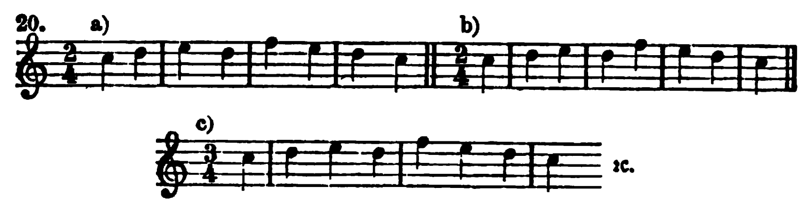
abwärts: a g f e d c h a (= Fig. 15)
aufwärts: a h c d e f♯ gis a

als einer variabeln Melodiegrundlage.

§ 6. Tempo, Takt, Satzbau.
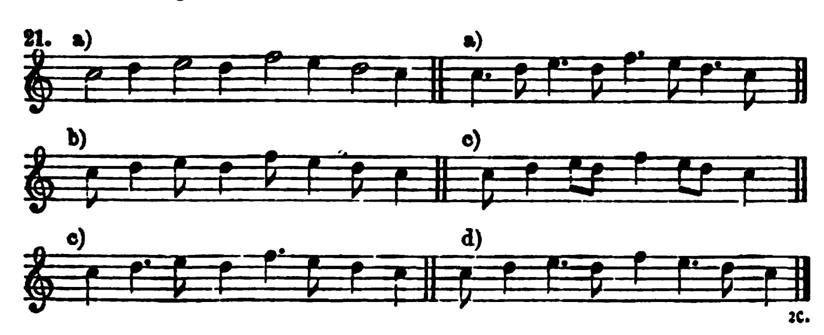
Wie die Stufenteilung der Skala die Tonhöhenbewegungen der Melodie regelt und ihnen den Sinn mannigfach verschränkter harmonischen Beziehungen giebt, so ordnet die Einhaltung eines leicht erkennbaren Zeitmaßes die einander folgenden Töne zu Gruppen von engerer Einheit und macht den Verlauf einer Melodie zu einem Geschehen, dessen logischer Verlauf und innere Gesetzmäßigkeit dem auffassenden

Geiste ästhetischen Genuß bereitet. Wie die harmonische, so ist auch die rhythmische Grundlage in ihren Elementen eine überaus einfache. Zunächst handelt es sich darum, eine lange Tonreihe für das Ohr in eine Kette kleiner bequem zu verfolgenden Einheiten zu zerlegen. Als mittleres Maß für diese Einheiten erweist sich die normale Geschwindigkeit des menschlichen Pulsschlags. Etwa 70—80 in der Minute ist das Maß, welches das menschliche Empfinden an Folgeerscheinungen als mittleres anerkennt, d. h. weder langsam noch schnell nennt. Auf den Abweichungen von diesem Mittelmaß beruhen die Wirkungen des gesteigerten oder gehemmten Tempo; doch läßt sich das Mittelmaß nicht weiter als etwa von 60 in der Minute bis 120 in der Minute hemmen oder beschleunigen. Wird es langsamer als 60, so wird man die Zeiteinheiten noch einmal durch Zwischenzählen zu teilen geneigt sein; wird es schneller als 120, so wird man lieber je zwei zu einer wirklichen Zählzeit zusammenfassen. Die Tonbewegung der Melodie ordnet sich also für das Ohr nach solchen gleichen Zeitteilen, den Schlag- und Zählzeiten. Doch hat natürlich diese Zeitteilung nicht eine selbständige Existenz, sondern sie offenbart sich eben an der Tonbewegung selbst, sofern die durch Zusammenwirken aller Mittel des musikalischen Ausdrucks entstehenden kleinsten Tonbilder (Motive) ihrerseits erst im Einzelfall dem Takte und Tempo Realität geben. Die eingehende ästhetische Begründung des Zustandekommens dieser Wirkungen gehört nicht hierher. Das menschliche Anschauungsvermögen urteilt da aber stets sehr bestimmt, sodaß wir nur mit allbekannten Thatsachen des Vorstellungslebens zu rechnen haben. Die hohe Bedeutung des Taktes beruht nun darauf, daß derselbe den einander folgenden Tönen eine verschiedene Wichtigkeit, verschiedenes Gewicht verleiht. Die neue Unterscheidung, welche der Takt in die Tonfolgen der Melodie bringt, ist die von leicht und schwer. Töne, welche auf den Beginn einer Zählzeit eintreten, erscheinen als schwerer oder wichtiger als diejenigen, welche zwischen solche Einsatzmomente fallen. Um es gleich ganz deutlich auszusprechen: mit dem Begriff des größeren Gewichts ist die volle Auffassung der Töne als Harmonievertreter verknüpft; die gleiche Tonreihe erhält nicht nur veränderten rhythmischen, sondern damit auch veränderten harmonischen Sinn durch veränderte Einstellung im Takt, z. B.:



Unsere Notenschrift macht das verschiedene Gewicht der Töne zunächst durch die Taktstriche kenntlich; die dem Taktstrich folgende Note

hat größeres Gewicht, d. h. höheren Anspruch, als bedeutsame Vertretung der Harmonie, welcher sie angehört, verstanden zu werden, als jede andere Not im Takt. In Fig. 20 tritt daher, wenn die Melodie im Dursinne verstanden wird, in der Taktordnung bei a) anfänglich (im 1.—2. Takt) die Harmonie der Tonika (c^{+}) hervor, weil c und e, die ersten Noten dieser beiden Takte, dieselben vertreten; bei b) bringt dagegen das d nach dem ersten und zweiten Taktstrich die Harmonie der Dominante zur Geltung, ähnlich bei c) das d und f. Das primitive Beispiel genügt vollständig, die große Bedeutung zu veranschaulichen, welche für die Auffassung einer Tonfolge der Taktordnung zukommt. Würde diese Tonreihe gänzlich indifferent gegeben, d. h. ohne Verdeutlichung der Taktordnung durch den Vortrag (stärkere Betonung, geringes Anhalten und Treiben ꝛc.), so würde die Auffassung zwischen diesen drei Deutungen und wohl noch einigen weiteren schwanken können. Hätten die Noten nicht alle gleichen Wert, sondern wechselten zwischen Längen und Kürzen, so würde schon mit ziemlicher Bestimmtheit auf die Anordnung im Sinne von 20 a, b oder c geschlossen werden:



Unwillkürlich weist das Ohr den durch längere Dauer ausgezeichneten Tönen auch das größere Gewicht zu, d. h. nimmt eine Taktart an, welche dieselben direkt hinter den Taktstrich stellt. Freilich muß es nicht immer so sein; aber das einfachste und natürlichste ist in der That, daß schwere Zeitwerte durch größere Tondauer hervorgehoben werden. Auf solche Verlängerung der schweren Zeit ist wohl die Entstehung des **dreiteiligen Taktes** ursprünglich zurückzuführen; der gleiche Takt ist wenigstens in der unbegleiteten instrumentalen Melodie, wo nicht ein Text durch seine Accente den Tönen verschiedenes Gewicht zuweist, leicht der Mißdeutung ausgesetzt, wie Fig. 20 a und b belegen. Wenn auch ein Mißverstehen wohl nur in speziell auf dasselbe angelegten Beispielen fortgesetzt möglich sein wird, da der Mangel innerer Logik in der Regel schon nach wenigen Takten die falsche Deutung als unsinnig erweisen muß, so ist doch das hohe Alter und die Volkstümlichkeit des ungeraden Taktes ein starker Beweis für dessen Einfachheit.

In der Unterscheidung des geraden und ungeraden Taktes ist thatsächlich das Ganze der Taktlehre umschrieben. Am häufigsten ist der ungerade Takt in Formen, in denen die Dreiteilung nur die Unterteilung der Zählzeiten angeht, d. h. als $^3/_4$ Takt, wo nach 𝅗𝅥. gezählt wird, als $^3/_8$ Takt wo nach ♩. gezählt, ferner als $^6/_4$ Takt wo nach 𝅗𝅥. und als $^6/_8$ Takt wo nach ♩. gezählt wird. Dreiteilige Taktarten mit drei wirklichen Zählzeiten sind dagegen ziemlich selten und wohl meist gemeint als Dehnungen der Zählzeiten über das mittlere Maß hinaus; d. h. ein langsamer Dreivierteltakt, in welchem wirklich die einzelnen Viertel mittleren oder gar langsamen Schlagzeiten entsprechen, ist wohl immer gemeint als einhergehend in gewaltig gedehnten Schlagzeiten des Werts 𝅗𝅥., welche durch heimliche Messung an den normalen Vierteln gewertet werden, also eine Kunstbildung komplizierterer Art. Das Gleiche gilt von Taktarten wie $^9/_8$ mit ♩. als Zählzeiten oder $^9/_4$ mit 𝅗𝅥. als Zählzeiten. Denn so bequem die Verlängerung der auf Einsatzmomente von Schlagzeiten fallenden Töne zur Kenntlichmachung dieser Momente ist, so schwer verständlich ist eine längere Zeit fortgesetzte Zusammenziehung zweier effektiven Zählzeiten zu einem Werte, um diesen gegenüber einem einfachen als schwer zu charakterisieren. Doch ist wohl für den Tripeltakt der Form ♩ | 𝅗𝅥 oder ♩. | 𝅗𝅥. noch am ersten für die leichte Zeit (vor dem Taktstrich) ein Zählwert anzunehmen, der schneller als 120 oder für die doppelt so lange schwere Zeit (nach dem Taktstrich) einer, der langsamer als 60 MM. ist. Im ersteren Falle wird dann die längere, im letzteren die kürzere Note einen Wert haben, der zwischen die Normalgrenzen 60 und 120 fällt. Ein Tempo ♩ = 140 wird dann durch die den Wert von 70 bekommende lange Note, ein Tempo 𝅗𝅥 = 40 durch die den Wert von 80 bekommende kurze bequem verständlich werden. Durch diese Betrachtungen ergiebt sich trotz der engen Begrenzung des Begriffs der normalen Zählzeit doch eine ziemlich große Dehnbarkeit der effektiven Dauer eines Taktes, besonders wenn wir noch die angedeutete Möglichkeit der langsamen Tripeltakte mit drei wirklichen (sogar langsamen) Zählzeiten mit ins Auge fassen. Entscheidend für die Bestimmung der wirklichen Takte ist letzten Endes das Thematische, Motivische, wie wir sehen werden. Enthält ein Takt der Notierung nur ein Element einer Ausdrucksbewegung, aber noch nicht eine für sich heraustretende Geste, ein Motiv, so ist er eben noch kein Takt, sondern nur eine Zeit, und müssen zwei, manchmal sogar drei Takte zusammengerechnet werden, um erst einen reellen Takt zu gewinnen. Umgekehrt haben wir ebenfalls uneigentliche Takte vor uns, wenn fortgesetzt Motive von kürzerer Dauer als der eines Taktes der Notierung einander gegenübertreten. Diese Unterscheidungen sind notwendig, weil erst aus ihnen sich die mannigfach abgestuften Wirkungen des kurzgliedrigen und langatmigen Aufbaues musikalischer Gedanken erklären; für diese das volle Verständnis allmählich zu entwickeln, ist eine der schönsten Aufgaben der Kompositionslehre.
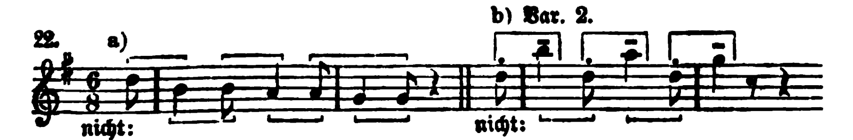
Die Unterscheidung leichter und schwerer Zeitwerte setzt sich nicht nur bis in die kleinsten Unterteilungen der Zählzeiten fort, sondern ebenso giebt sie allein das Verständnis für die Zusammenfassung von mehreren Takten zu höheren Einheitswerten, also für den Aufbau von musikalischen Sätzen. Die bereits gekennzeichnete Eigenschaft schwerer Zeitteile, vorzugsweise als Repräsentanten von Harmoniewirkungen hervorzutreten, während die leichteren gern nur eine Art Durchgangsbedeutung bekommen (worüber sogleich mehr), ist mit abnehmender Stärke auch an den kleinen Unterteilungswerten und mit zunehmender Bedeutsamkeit an den höheren Einheitswerten zu beobachten.

Ganz allgemein ist aber zunächst noch festzustellen, daß leichte Werte als zu folgenden schweren überführend verstanden werden müssen; eine Rückwärtsbeziehung derselben auf vorausgehende schwere ist zwar möglich und oft genug notwendig, hat aber stets dieselbe Bedeutung wie die Zusammenziehung mit denselben zu einer Länge. Mit andern Worten: prinzipiell ist zunächst jeder leichte Wert Auftakt zu einem folgenden schweren. Das eigentliche musikalische Entwickeln besteht fortgesetzt in einem Aufstellen und Beantworten; durch die Beantwortung erfolgt der Abschluß kleiner selbständigen Bildungen. Das größere Gewicht eignet dem abschließenden Zweiten. Schwer ist soviel wie antwortend, schließend. Deshalb ist schon bei der Zerlegung einer Zählzeit in zwei ungleiche Werte, einen längeren und einen kürzeren (wobei, wie bemerkt, der längere bequem den Einsatzmoment der Zählzeit kenntlich macht), der kürzere nicht ein Appendix an den längeren, sondern ein Uebertreten zum nächsten längeren:

Zählzeiten: ♩. ♩. ♩. ♩.

ungleiche Unterteilung: ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩

d. h. das eigentliche rhythmische Leben pulsiert in solchem Falle nicht in der fortgesetzten Folge lang—kurz, sondern umgekehrt in der Folge kurz—lang. Z. B. in dem Thema Paesiellos:



Motivisch sind nicht, wie unten die Klammern anzeigen, die ♩ ♪ (halbtaktweise), sondern, wie darüber geklammert, fortgesetzt ♪ | ♩; nur bei dem Stillstand im zweiten Takte gehört die letzte Kürze noch zur voraus-

gehenden Länge, genau entsprechend dem italienischen Text Nel cor non più mi sento, während der deutsche Text „Mich fliehen alle Freuden" die umgekehrte Gliederung nahe legen könnte. (Ein für allemal sei gleich hierzu bemerkt, daß in Gesangskompositionen die Zusammengehörigkeit zum Worte alle rein musikalischen Gründe umwirft; dieselbe kann daher niemals als Beweismittel für absolut musikalische Dinge herangezogen werden). Daß das endende Achtel g im zweiten Takt in der That ähnlich sich anschließt, als wenn statt dessen eine längere Note dastände, mag die zweite Variation Beethovens (Fig. 22 b) belegen, welche dasselbe einfach durch eine Pause ersetzt. Stellen wir daneben die in Sechzehnteln fortlaufende erste Variation Beethovens, so kann dieselbe uns die Unterscheidung verschiedenen Gewichts in den kleinen Unterteilungen verdeutlichen:



Grundfalsch würde es hier sein, die Sechzehntel zu zweien in der Weise von Fig. 23 b zusammenzubeziehen, wie sie die einzelnen Achtel bilden. Vielmehr ist jedes leichte Sechzehntel zunächst überführend zum nächsten schweren (ein Achtel anfangenden); doch gehören zuerst drei Sechzehntel an Stelle des Viertels des Themas (Fig. 22) zusammen als Endung (wobei aber doch das zweite seine überleitende Bedeutung zum dritten behält) und die drei folgenden treten an Stelle des Auftaktachtels des Themas, so daß der Auftakt einen Zuwachs von einem Sechzehntel erhält. In dem Thema selbst ist aber das zweite Motiv ♪ ♩ nicht Anhang an das erste, sondern Auftakt, Vorderglied zum dritten, also wenn wir die Tonrepetition weglassen:



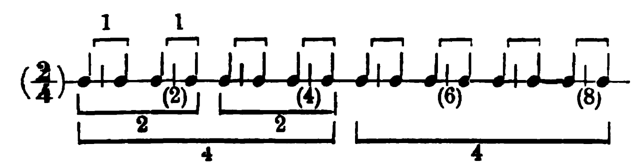
Und nun sehen wir deutlich, daß der zweite Takt (a|g) dem ersten (d|h) antwortet und erkennen denselben Gewichtsunterschied wie zwischen leichten und schweren Sechzehnteln, Achteln und punktierten Vierteln nun auch zwischen leichten und schweren Takten, so daß wir zunächst die Stufenfolge vor uns haben:

leicht und schwer in der zweiten Unterteilung = 𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯
leicht und schwer in der ersten Unterteilung = ♪ | ♩
leichte und schwere Zählzeit . . . . . = ♩. | ♩.
leichter und schwerer Takt . . . . = | 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥 (2)

Dem damit gewonnenen Einheitsgebilde von zwei Takten antwortet aber ein ganz ebenso gebildetes von zwei Takten; nicht nur ist der dritte Takt wiederum ebenso Auftakt höherer Ordnung zum vierten, wie der erste zum zweiten, sondern die ersten zwei Takte sind ebenso Auftakt, Vorderglied für die zweiten zwei Takte, oder wenn wir den Beginn des zweiten Taktes als den Einsatzmoment der nächst höheren Einheit (𝅝. = ein Doppeltakt) ansehen, so ist dieser der Auftaktwert zu der zu Beginn des vierten Taktes einsetzenden nächsten Einheit gleicher Ordnung:

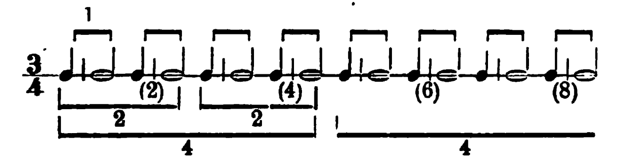
| 𝅝. | 𝅝.
(2) (4)

und ebenso antwortet schließlich dem damit abgeschlossenen **Vordersatze** von vier Takten ein **Nachsatz** von vier Takten, so daß der **Aufbau** einer **achttaktigen** Periode zu verstehen ist als (in gleichen Zählzeiten):



Das Schema entspricht dem Thema Paesiellos genau, nur hat Paesiello an Stelle der Viertel punktierte Viertel als Zählzeiten, weil er dieselben durch 𝅘𝅥𝅮 | 𝅘𝅥 unterteilt.

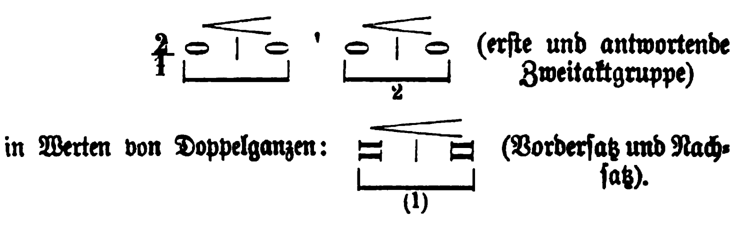
Durch Einstellung von Halben statt der Viertel nach den Taktstrichen ergiebt sich das Schema der achttaktigen Periode im $^3/_4$ Takt:



Der nächste Zweck dieser Aufweisung ist lediglich, das Verständnis für das verschiedene Gewicht der Zeitwerte zu vermitteln, so daß schließlich die Aehnlichkeit des Verhältnisses des vierten Taktes zum achten mit dem der im Auftakt stehenden Zählzeit zu der den Schwerpunkt des Taktes bildenden wirklich mit der Anschauung erfaßt wird:

2/4 (2) (4) (8) (leichte und schwere Zählzeiten)

2/2 (1) (2) (4) (leichte und schwere Takte)



Die hier beigeschriebenen dynamischen Zeichen sind natürlich nicht als Anweisungen für den Vortrag gemeint, der durch ganz andere Gesetze mit bestimmt wird, sondern sollen nur die Zusammengehörigkeit je zweier Werte in den verschiedenen Größenverhältnissen möglichst eindringlich versinnlichen.

Die mannigfachen Umgestaltungen, welche dieses Grundschema des Aufbaues musikalischer Sätze im konkreten Falle erleiden kann, wird die fortschreitende Lehre an Beispielen aufzuweisen und zu erklären haben; daß aber dasselbe von ebenso grundlegender Bedeutung ist für alles rhythmische Gestalten, wie die Skala für alles melodische, sei noch ausdrücklich betont.

§ 7. Melodische Ziernoten.

Nachdem wir im vorigen Paragraphen die Unterscheidung schwerer und leichter Zeitwerte klargestellt haben, können wir einen Schritt vorwärts thun in der Erkenntnis der harmonischen Bedeutung der Elemente einer Melodie. Dabei handelt es sich vorläufig durchaus nicht um die Darstellung harmonischer Verhältnisse in einem mehrstimmigen Satze, dessen Behandlung den Inhalt unseres zweiten Buchs bildet, sondern lediglich um eine Klärung der Vorstellungen bei der Analyse oder der eigenen Komposition unbegleiteter Melodien. Die Zurückführung der Töne der Skala auf den harmonischen Sinn einer kleinen Anzahl von Akkorden, als deren Vertreter diese Töne zu fassen sind, mußte wohl notwendig den Glauben erwecken, daß jede Melodie, besonders aber eine sich vorzugsweise in Sekundschritten bewegende, fortgesetzt von Ton zu Ton ein Umspringen der Auffassung von einer Harmonie zur andern bedinge, so daß die drei Akkorde, auf welche sich die Dur- oder Moll-skala zurückführen ließ, kaleidoskopisch wechselnd bald durch Prim, bald durch Terz oder Quint vertreten, in das Bewußtsein treten müßten. Das ist aber nur in einem wesentlich eingeschränkten Maße thatsächlich der Fall. Auch hier macht sich dasselbe Verlangen nach leichter Uebersichtlichkeit und Beschränkung auf einfache Verhältnisse geltend, welches sich in der Gestaltung der Skala aus Elementen nur dreier Klänge kundgab, deren einer das einigende Band für die beiden andern bildete, so daß von diesem aus nur je ein direkt anschließender nach beiden

Seiten in Frage kam, zu dem von diesem centralen fortgeschritten wurde. Anstatt jeden Einzelton voll als Vertreter des Klanges zu nehmen, dem er als Prim, Terz oder Quint angehört, hält vielmehr das Ohr möglichst lange den Sinn eines Akkordes fest und versteht Töne, welche sich zwischen Vertreter dieses einschalten, nur nach ihrem Verhältnis zu dieser festgehaltenen Harmonie. Entscheidend ist dabei, wie bereits bemerkt, das verschiedene Gewicht der Töne nach ihrer Stellung im Takt. Schiebt sich z. B. zwischen c und e in C-dur auf einen leichteren Zwischenwert ein d ein, so wird dasselbe nicht eigentlich als Vertreter der Harmonie g⁺ (Dominante) aufgefaßt, sondern nur als ein allerdings seiner Stimmung nach als Quinte des dem C-dur-Akkord angehörenden g deutlich erkannter Zwischenton zwischen c und e, so daß auch seine Bezeichnung als Sekunde des C-dur-Akkords der thatsächlichen Auffassung genau entspricht; ebenso versteht man ein zwischen e und g tretendes f auf die leichte Zeit als den zu c im Verhältnis der Unterquinte stehenden besten Uebergangston von der Terz zur Quinte, also als Quarte. Auch wenn nach einem Tone, den man als Harmonievertreter hört, auf einen leichten Zwischenwert ein solcher benachbarter auftritt, worauf der alte wiederkehrt, findet die gleiche Auffassung statt, z. B. wird c — h — c, wenn h auf eine leichte Zeit sich zwischen die beiden auf schwerere fallenden c schiebt, nur als kleine Untersekunde der Prim c gehört oder bei g — a — g das a als große Sexte (große Obersekunde der Quinte). Auch in diesen Fällen wird der betreffende melodische Zwischenton nur nach seiner Verwandtschaft mit der Harmonie C-dur beurteilt (h als Terz der Quinte, a als Unterquinte der Terz), nicht aber als Vertreter der Harmonie gefaßt, welche er nach Fig. 8 in der Grundskala vertreten kann.

Wir wollen auch für solche Töne, der bequemeren Verständlichung wegen, Zahlen gebrauchen, welche ihre Stellung in der Harmonie anzeigen, und zwar verstehen wir unter:

2	die große Obersekunde,	z. B. von c aus	d
4	die reine Oberquarte,	"	f
6	die große Obersexte,	"	a
II	die große Untersekunde,	z. B. von e aus	d
IV	die reine Unterquarte,	"	h
VI	die große Untersexte,	"	g
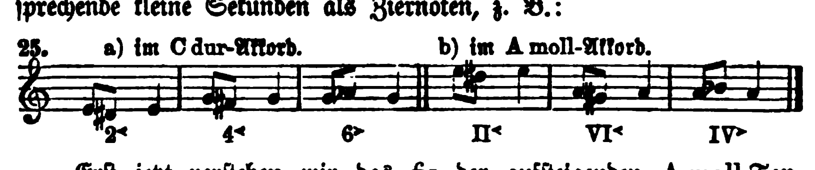
Der 7 (VII) geben wir aus Gründen, welche erst später (S. 31) klar werden können, die Bedeutung der **kleinen** Septime (von c nach oben: b, von e nach unten: fis). Wo wir einer chromatischen Veränderung der so bestimmten Töne bedürfen, bezeichnen wir diese durch:

< (>) = erhöht um einen halben Ton
> = erniedrigt um einen halben Ton,

sodaß z. B. h, wenn wir es als große Septime im C-dur-Akkord

bezeichnen wollen, mit 7< als kleine Untersekunde von c aber als II< zu fordern wäre.

Es ist leicht zu bemerken, daß alle diese melodischen Nebennoten zu den durch sie verbundenen oder verzierten harmonisch verstandenen Noten das Verhältnis entweder der kleinen oder der großen Sekunde bilden, also eins der beiden allein zwischen Nachbarstufen der Grundskala zu findenden. Aber die melodischen Ziernoten sind nicht an die Grundskala (bezw. wenn die Melodie in einer der Transpositionen derselben steht, die Stufen dieser) gebunden, sondern können auch dieser widersprechende Intonationen einführen, vorausgesetzt nur, daß sie zu dem Tone, den sie verzieren, oder zu den beiden Tönen, zwischen denen sie sich einschieben, entweder im Verhältnis des diatonischen Ganztones oder des diatonischen Halbtones stehen. Besonders häufig sind der Skala widersprechende kleine Sekunden als Ziernoten, z. B.:



Erst jetzt verstehen wir das fis der aufsteigenden A-moll-Tonleiter vollständig. Dasselbe tritt nämlich zunächst nur als der selbstverständliche Zwischenton zwischen Prim und Terz (eben als große Sekunde) des Dominantakkords e⁺ oder auch als untere melodische Nachbarnote der Terz neben diese:

e — fis — gis gis — fis — gis
1 2 3 3 2 3

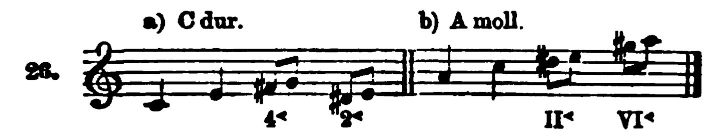
während als obere melodische Nebennote der Prim nicht fis, sondern das leitertreue f bevorzugt wird:

e — f — e
1 2> 1

Gerade so wird, wo die Moll-Subdominante in C-dur auftritt, zwischen c und as sich die selbstverständliche große Sekunde b einschieben, die auch allein als obere Ziernote von as möglich ist, während c selbst h bevorzugen wird:

c — b — as as — b — as c h c
I II III III II III I II< I

Die Ordnung und Einfachheit der Tonbeziehungen, die Zähigkeit des Ohrs im Festhalten an derselben Harmonie oder doch an den einfachsten verwandten Harmonien (nämlich an der Tonika und den Dominanten) geht aber soweit, daß solche Ziernoten, besonders die leiterfremden auch dann noch als solche verstanden werden können, wenn sie auf schwere Zeitwerte auftreten, z. B.



Man nennt solche auf die schwere Zeit sich vor den harmonisch zu verstehenden Ton schiebende Ziernoten schwere Wechselnoten oder freie Vorhalte, im Gegensatz zu jenen vorher besprochenen leichten Durchgängen und leichten Wechselnoten. Sämtliche durch die Zeichen tr, ∾, 𝆗, 𝆘 zu fordernden „Verzierungen“ (Triller, Doppelschlag, Pralltriller, Mordent) führen niemals andere Töne ein als die hier entwickelten, so daß deren Bezeichnung als Ziernoten völlig gerechtfertigt ist.

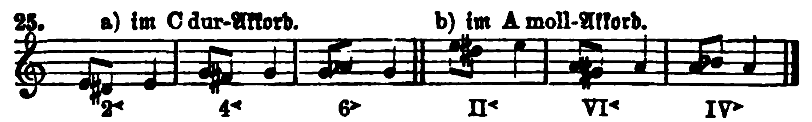
§ 8. Die charakteristischen Dissonanzen. Kadenz.

Durch die Ergebnisse des vorigen Paragraphen ist die Mehrdeutigkeit der Skalentöne (vgl. Fig. 9 und 10) ganz bedeutend gewachsen; doch erhielten wir zugleich ganz bestimmte Anhaltspunkte für die Wahl der einen oder der anderen Deutung. Ehe wir aber wagen können, mit einiger Sicherheit die Erfindung von Melodien oder auch nur die Analyse von solchen in Angriff zu nehmen, müssen wir zu den melodischen Dissonanzen des vorigen Paragraphen (Durchgänge, leichte und schwere Wechselnoten) noch einige weitere Dissonanzen gesellen, die nicht wohl als melodische, sondern vielmehr als harmonische bezeichnet werden müssen und abermals einige Stufen der Skala doppeldeutig machen. Es sind das gewisse Töne, welche erfahrungsmäßig sehr häufig im Sinne einer der beiden Dominanten gehört werden, obgleich sie deren Klängen nicht als konsonante Bestandteile (Prim, Terz oder Quint) angehören. Da diese Töne auch im mehrstimmigen Satze sich den Dominanten gesellen und deren Bedeutung nicht nur nicht stören, sondern geradezu verdeutlichen, so dürfen wir dieselben charakteristische Dissonanzen nennen. Es sind das für die Durdominante die kleine Septime (7), für die Dursubdominante die große Sexte (6), für die Mollsubdominante die kleine Unterseptime (VII); vom Nachweis der charakteristischen Dissonanz der Molldominante (es würde die große Sexte [VI] sein), wollen wir hier absehen, da diese Harmonie durch die Durdominante im heutigen Gebrauch stark zurückgedrängt ist, der Ton übrigens mit der Septime der Durdominante zusammenfällt. Es ist nicht nur möglich, sondern sehr oft durchaus geboten und dem an unsere heutige Musik gewöhnten Vorstellen ohne weiteres bequem und geläufig, alle diese Töne als Vertreter der betreffenden Akkorde zu hören, nämlich in C-dur d als Vertreter der Subdominante (f⁺) oder der

bezeichnen wollen, mit 7<, als kleine Untersekunde von c aber als II<
zu fordern wäre.

Es ist leicht zu bemerken, daß **alle diese melodischen Nebennoten zu den durch sie verbundenen oder verzierten harmonisch verstandenen Noten das Verhältnis entweder der kleinen oder der großen Sekunde bilden**, also eins der beiden allein zwischen **Nachbarstufen der Grundskala** zu findenden. Aber die melodischen Ziernoten sind nicht an die Grundskala (bezw. wenn die Melodie in einer der Transpositionen derselben steht, die Stufen dieser) gebunden, sondern können auch dieser widersprechende Intonationen einführen, vorausgesetzt nur, daß sie zu dem Tone, den sie verzieren, oder zu den beiden Tönen, zwischen denen sie sich einschieben, entweder im Verhältnis des diatonischen Ganztones oder des diatonischen Halbtones stehen. Besonders häufig sind der Skala widersprechende kleine Sekunden als Ziernoten, z. B.:

25. a) im C dur-Akkord. b) im A moll-Akkord.



Erst jetzt verstehen wir das fis der aufsteigenden A-moll-Tonleiter vollständig. Dasselbe tritt nämlich zunächst nur als der selbstverständliche Zwischenton zwischen Prim und Terz (eben als große Sekunde) des Dominantakkords e⁺ oder auch als untere melodische Nachbarnote der Terz neben diese:

e — fis — gis   gis — fis — gis
1 2 3   3 2 3

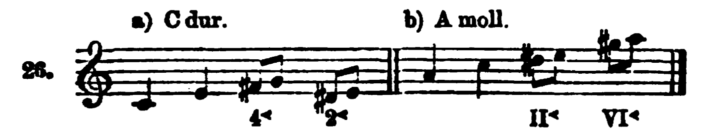
während als obere melodische Nebennote der Prim nicht fis, sondern das leitertreue f bevorzugt wird:

e — f — e
1 2> 1

Gerade so wird, wo die Moll-Subdominante in C-dur auftritt, zwischen c und as sich die selbstverständliche große Sekunde b einschieben, die auch allein als obere Ziernote von as möglich ist, während c selbst h bevorzugen wird:

c — b — as   as — b — as   c h c
I II III   III II III   I II< I

Die Ordnung und Einfachheit der Tonbeziehungen, die Zähigkeit des Ohrs im Festhalten an derselben Harmonie oder doch an den einfachsten verwandten Harmonien (nämlich an der Tonika und den Dominanten) geht aber soweit, daß solche Ziernoten, besonders die leiterfremden auch dann noch als solche verstanden werden können, wenn sie auf schwere Zeitwerte auftreten, z. B.
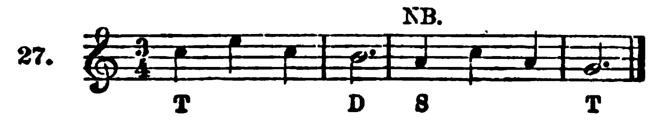


Man nennt solche auf die schwere Zeit sich vor den harmonisch zu verstehenden Ton schiebende Ziernoten **schwere Wechselnoten** oder **freie Vorhalte**, im Gegensatz zu jenen vorher besprochenen **leichten Durchgängen** und **leichten Wechselnoten**. Sämtliche durch die Zeichen tr, ∾, 𝆗, 𝆘 zu fordernden „Verzierungen" (Triller, Doppelschlag, Pralltriller, Mordent) führen niemals andere Töne ein als die hier entwickelten, so daß deren Bezeichnung als **Ziernoten** völlig gerechtfertigt ist.

§ 8. Die charakteristischen Dissonanzen. Kadenz.

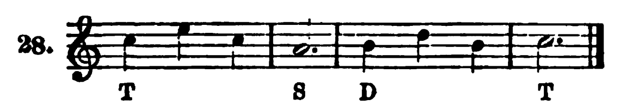
Durch die Ergebnisse des vorigen Paragraphen ist die Mehrdeutigkeit der Skalentöne (vgl. Fig. 9 und 10) ganz bedeutend gewachsen; doch erhielten wir zugleich ganz bestimmte Anhaltspunkte für die Wahl der einen oder der anderen Deutung. Ehe wir aber wagen können, mit einiger Sicherheit die Erfindung von Melodien oder auch nur die Analyse von solchen in Angriff zu nehmen, müssen wir zu den melodischen Dissonanzen des vorigen Paragraphen (Durchgänge, leichte und schwere Wechselnoten) noch einige weitere Dissonanzen gesellen, die nicht wohl als melodische, sondern vielmehr als harmonische bezeichnet werden müssen und abermals einige Stufen der Skala doppeldeutig machen. Es sind das gewisse Töne, welche erfahrungsmäßig sehr häufig im Sinne einer der beiden Dominanten gehört werden, obgleich sie deren Klängen nicht als konsonante Bestandteile (Prim, Terz oder Quint) angehören. Da diese Töne auch im mehrstimmigen Satze sich den Dominanten gesellen und deren Bedeutung nicht nur nicht stören, sondern geradezu verdeutlichen, so dürfen wir dieselben *charakteristische Dissonanzen* nennen. Es sind das für die Durdominante die kleine Septime (7), für die Dursubdominante die große Sexte (6), für die Mollsubdominante die kleine Unterseptime (VII); vom Nachweis der charakteristischen Dissonanz der Molldominante (es würde die große Sexte [VI] sein), wollen wir hier absehen, da diese Harmonie durch die Durdominante im heutigen Gebrauch stark zurückgedrängt ist, der Ton übrigens mit der Septime der Durdominante zusammenfällt. Es ist nicht nur möglich, sondern sehr oft durchaus geboten und dem an unsere heutige Musik gewöhnten Vorstellen ohne weiteres bequem und geläufig, alle diese Töne als Vertreter der betreffenden Akkorde zu hören, nämlich in C-dur d als Vertreter der Subdominante (f^+) oder der

Mollsubdominante (°c) und f als Vertreter der Dominante (g⁺), in A-moll h als Vertreter der Mollsubdominante (°a) und d als Vertreter der Durdominante (e⁺). Um zu verstehen, wie das Ohr darauf verfallen kann, Töne wie die Quarte der Durskala, die doch als Unterquinte der Tonika (Prim der Subdominante) so leicht verständlich ist, oder die Sekunde der Skala, die als Quinte der Dominante ebenfalls jederzeit leicht eingänglich ist, doch so oft in einem so viel komplizierteren Sinne zu deuten, müssen wir uns die Stellung der beiden Dominanten zur Tonika etwas näher betrachten, wobei sich ergiebt, daß deren Reihenfolge in der Entwicklung der Harmoniebewegung keineswegs völlig frei und beliebig ist.

Zunächst ist zu bemerken, daß in Dur die Subdominante der Tonika erheblich fremdartiger gegenübersteht als die Dominante, härter, schroffer, sozusagen feindseliger wirkt als die schmiegsamere, gefügigere Dominante. Der Grund davon ist jedenfalls die bereits berührte Stellung derselben auf der Gegenseite, d. h. die Notwendigkeit, sie durch Bestimmung nach unten von der Tonika aus harmonisch zu verstehen (halb im Mollsinne, weshalb auch ihre Ersetzung durch eine Mollsubdominante möglich schien). Denn während z. B. in C-dur nicht nur e und g als Terz und Quint nach oben vorgestellt werden, sondern aus dem g auch weiter ebenso das h und d als Terz und Quint nach oben herauswachsen, ist a die Oberterz (und unter Umständen auch c die Oberquinte) eines f, das von c aus als Unterquinte verstanden werden muß. Die Schritte von g, h und d nach c, überhaupt der Uebergang von einer Vertretung der Dominante zu einer Vertretung der Tonika erscheinen als ein Zurücksinken, als Rückgang, natürlich befriedigender Schluß. Die Subdominante (f⁺) steht zwar äußerlich zur Tonika (c⁺) in demselben Verhältnis wie die Tonika zur Dominante, d. h. man kann den C-dur-Akkord als nach oben aus dem F-dur-Akkorde herausgewachsen verstehen; thut man das aber, so erscheint die Folge der Vertretungen von c⁺—f⁺ ebenso als ein Rückgang, Schluß wie g⁺—c⁺: dann hört man aber in dem f⁺ keine Subdominante sondern eine Tonika. Um überhaupt erst einmal die Subdominante einer Durtonika wirklich zu hören, muß man sich fest auf die Harmonie der Tonika c⁺ stellen und von ihr aus f⁺ als einen Akkord hören, der auf der Unterquinte von c aufgebaut ist. Dazu bedarf es eines energischen sich Erwehrens der viel bequemeren erwähnten anderen Auffassung. Dieses energische Ablehnen der Annahme eines Rückgangs von c zu f ist die unerläßliche Vorbedingung für das Zustandekommen des wirklichen Verständnisses der Subdominante. Am sichersten gewinnt man den vollen Eindruck der Subdominante nach einem Tone, der unzweifelhaft die Dominante vertritt, weil dann die Tonika die Vermittlerrolle für das Verständnis der beiden Harmonievertretungen zu spielen hat, z. B.:



Vorausgesetzt, daß man diese Bildung wirklich im Sinne der C-dur-Tonart hört (und nicht etwa in dem von G-dur), wird die Härte der Subdominantvertretung direkt nach der Dominantvertretung sich deutlich fühlbar machen. Ist man erst einmal auf die Auffassung des f^+ als Subdominante hingelenkt, so wird man auch die umgekehrte Ordnung richtig zu hören vermögen:



und dann zugleich erkennen, daß diese Ordnung als ein natürlicherer, befriedigenderer Verlauf wirkt als die von Fig. 27. Kurz: **der natürliche Rundlauf der Harmonie** ist nicht T—D—S—T, sondern T—S—D—T und zwar darum, weil in letzterem der Tonika zuerst das gegensätzliche Element der Subdominante gegenübertritt mit der Gefahr, die Tonika selbst als Dominante der Subdominante zu hören: überwindet man diese Gefahr, hört man wirklich den Gegensatz, so wird der folgende befriedigende Rückgang von der Dominante zur Tonika wie eine Lösung des durch die Folge T—S gestellten Problems wirken. Umgekehrt würde die Folge T—D—S—T das Problem nach der Lösung bringen, was als verkehrte Folge vom Ohr vermerkt wird. Das Problem wirkt nicht mehr als solches, die kräftige Wirkung der Subdominante kommt nicht mehr voll zur Geltung.
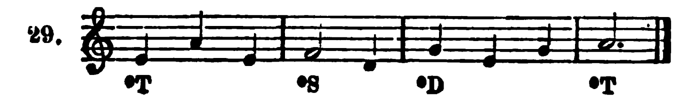
Dieselbe Rolle wie in Dur die Subdominante würde in Moll die Molldominante zu spielen haben. Denn wie in Dur Terz und Quint der Tonika und weiter Terz und Quint der Tonikaquinte (die Dominantharmonie) in natürlicher Weise herauswachsen, so in Moll Unterterz und Unterquint der Tonika und weiter Unterterz und Unterquint der Tonika-Unterquinte:

Dur:	c	e	g	h	d		Moll:	d	f	a	c	e
	T	3	5							V	III	°T
			D	3	5			V	III	°S		

In Moll wird daher (solange man von der Mischung mit Durbeziehungen absieht) die Bedeutung des Rückgangs, der Heimkehr, des Schlusses, der Folge der Harmonievertretungen °S—°T zukommen, und gerade so wie in Dur die Folge T—S bei nicht genügender Festhaltung der Tonikabedeutung für den centralen Klang leicht als
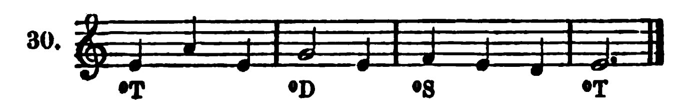
ein ebensolcher Rückgang, also als D — T gehört wird, wird auch in Moll die Folge °T — °D (z. B. °e — °h [A-moll — E-moll]) leicht als Rückgang von einer °S zu einer °T gehört werden können und das Gegensätzliche, Herbe der Molldominantharmonie verloren gehen. Die Molldominantharmonie ist der Unterklang der Oberquinte des Haupttones der tonischen Harmonie; der E-moll-Akkord muß, wenn er wirklich als Molldominant gehört werden soll, als auf der der natürlichen Entwicklung der Mollbeziehungen gegensätzlichen Seite liegend begriffen werden. Für ein wirkliches Verständnis der Mollharmonik, für ein wirklich vollwertiges Hören und Empfinden reiner Mollmelodik ist das absolut unerläßlich. Hört man folgende Bildung wirklich im Sinne der A-moll-Tonart:

29.



so wird die Herbheit der Molldominante auffallen und ebenso wie in Fig. 27 die Verkehrtheit der Folge geahnt werden. Für die reine Mollharmonik ergiebt sich daher als der naturgemäße Rundlauf die Folge °T — °D — °S — °T, welche zuerst das Problem stellt und es dann löst wie Fig. 28 für Dur:

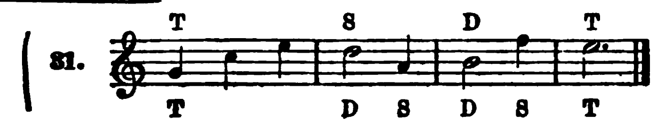
30.



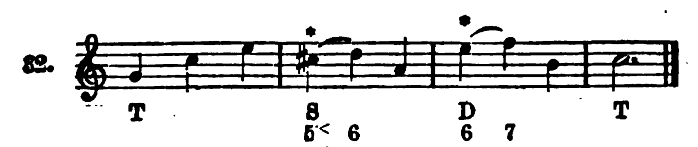
Daß die moderne Mischung von Dur- und Mollharmonien das Verständnis für die reine Mollharmonik stark beeinträchtigt hat, wurde bereits gelegentlich der Erläuterung der modernen Molltonleiter bemerkt. Die Einführung der Durdominante in die Mollharmonik (behufs Gewinnung des Leittons zum Grundtone der Molltonika nach dem Muster von Dur) hat denn in der That auch für die Kadenzierung in der Molltonart, für die gewöhnliche Abwandelung der Harmoniefolgen an Stelle von °T — °D — °S — °T die der Durkadenz T — S — D — T nachgebildete Folge °T — °S — D^{+} — °T geläufig gemacht, welche des harten Elements der Molldominante entbehrt und zwei Rückgangswirkungen, die dem Moll eigene °S — °T und die von Dur entlehnte D^{+} — $^{[0]}$T verbindet. Erst die in neuester Zeit sich in der Litteratur bemerklich machenden nationalen Richtungen in der Komposition (slavische, skandinavische, schottische Weisen) haben wieder die Aufmerksamkeit auf die sich der Mischung mit Durelementen enthaltende reine Mollharmonik gelenkt. Wir werden für unsere Arbeiten beide Möglichkeiten der Kadenzbildung in Moll im Auge behalten.

Wissen wir nunmehr, daß das Ohr die Harmonieentwicklung

T — S — D — T als die bestimmtere und kräftigere gegenüber der umgekehrten T — D — S — T entschieden bevorzugt, so haben wir wenigstens einen Fingerzeig zur Erklärung des Rätsels, warum wir die Melodiewendung:



nicht in dem darunter bezeichneten Sinne zu hören geneigt sind, sondern ihr vielmehr den darüber angedeuteten einfacheren Sinn beilegen. Denn einmal drängt auf letztere Deutung unser Bestreben, leichten Noten womöglich keine selbständige harmonische Deutung zu geben, und zweitens stößt uns in der anderen Deutung die zweimalige Folge der Subdominante nach der Dominante entschieden ab. Freilich wie die Sexte dazu kommt, voll und ganz als eine mögliche Vertretung der Subdominante verstanden zu werden und ebenso die Septime als ein wirklich zur Harmonie der Dominante gehöriger Ton, derart, daß wir sogar in der einstimmigen unbegleiteten Melodie Verzierungen beider durch Nachbartöne ohne weiteres verstehen, ist damit nicht erklärt:

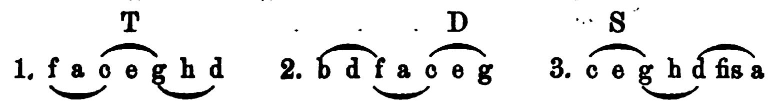


Es ist nicht Sache der Kompositionslehre, diese Rätsel zu lösen, wohl aber hat sie von Anfang an mit solchen jedermann geläufigen Thatsachen des musikalischen Hörens zu rechnen und dieselben aufzudecken. Also wir halten fest, daß die Vertretungen der Dursubdominante durch ihre große Sexte, der Durdominante durch ihre kleine Septime und der Mollsubdominante durch ihre kleine Unterseptime jederzeit möglich und leicht verständlich sind. So stark ist aber die Charakteristik dieser Zusatztöne zu den reinen Harmonien der Dominanten, daß denselben eine ganz bedeutende Rolle für die **Modulation** zufällt, auf welche wir wenigstens noch einen schnellen Blick werfen müssen, ehe wir anfangen, Melodien zu bilden.

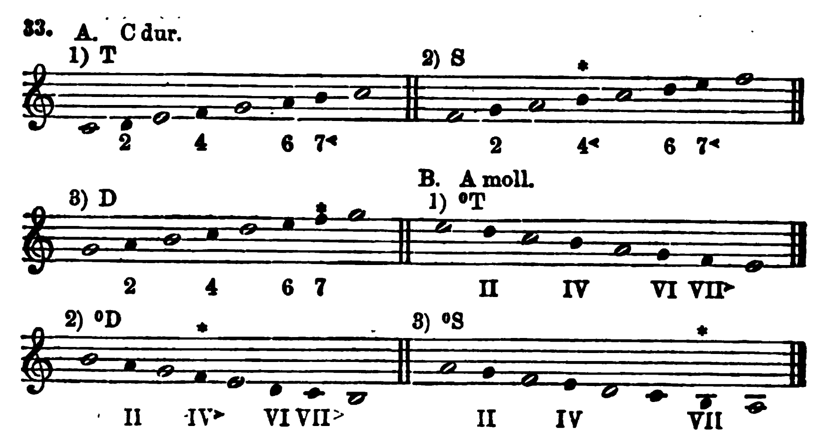
§ 9. Modulation.

Modulation ist der Wechsel der harmonischen Bedeutung der Töne einer Melodie. Sehen wir zunächst von der Möglichkeit ab, die Deutung der Tonfolgen der Grundskala oder eine ihrer Transpositionen im Dursinne durch diejenige im Mollsinne zu ersetzen oder

umgekehrt, halten wir auch für diese Umdeutungen entweder an Dur oder am Moll fest, so bedeutet jeder solche Wechsel des Sinnes der Töne allemal zugleich eine Transposition der Skala, eine Basierung derselben auf eine andere harmonische Grundlage. Je nachdem ich die Töne c, e und g als Vertretungen der Tonika oder aber der Dominante oder Subdominante verstehe, habe ich eins der folgenden drei harmonischen Schemata vor mir:

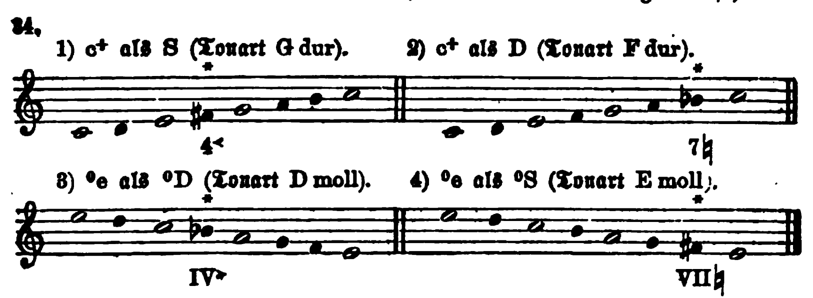


d. h. im ersten Falle die Deutung der Grundskala selbst im Dursinne, im zweiten deren Transposition mit einem ♭, im dritten die mit einem ♯. Wenn es also Mittel giebt, den Uebergang aus der einen Deutung in die andere zu erzwingen oder doch nahezulegen, so bedeutet das eine ganz erhebliche Erweiterung der Bewegungsfreiheit der Melodie. Fassen wir die Unterschiede einmal schärfer ins Auge, welche die melodische Auszierung der drei Dur- oder Mollharmonien der Grundskala (mit Vermeidung aller veränderten Töne) aufweisen, so erkennen wir, daß die hier mit * versehenen Töne speziell unterscheidende Intervalle bedeuten:
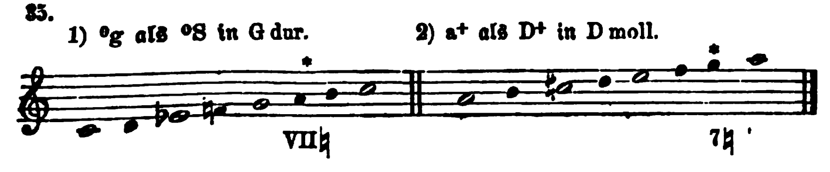


Die Dursubdominante und Molldominante zeigen das auffällige Intervall der übermäßigen Quarte ($4^{<}$, $\mathrm{IV}^{>}$), die Durdominante und Mollsubdominante zeigen die kleine Septime (7, VII). Die Sekunde ist bei allen sechs Harmonien groß, die Sexte ebenfalls (eine neue Bestätigung der Rätselhaftigkeit der Charakteristik der großen Sexte für die Subdominantbedeutung). In diesen unterscheidenden Intervallen haben wir unfehlbare Mittel vor uns, durch die melodischen Ziertöne den Harmonien einen bestimmten Sinn als T, S, D bezw.

°T, °D, °S zu geben. Z. B. wird das Auftauchen eines fis (4<) in der Figuration des C-dur-Akkords besonders im Uebergange von e zu g oder umgekehrt dem C-dur-Akkorde die Bedeutung der S geben, und ebenso das Auftreten von b (7) denselben zur D machen. Aehnliche umdeutende Kraft zeigt das b im A-moll-Akkord (IV>), das dessen Tonikabedeutung in Frage stellt und ihn zur °D macht, desgleichen das fis (VII), welches ihm den Sinn einer °S verleiht. In allen vier Fällen ist der betreffende Ton zugleich der einzige, durch welchen sich die damit veranlaßte Transposition der Grundskala in der Notierung unterscheidet:



Während bei der Umdeutung einer Durtonika zur D und einer Molltonika zur °S der die Transposition unterscheidende Ton zugleich die charakteristische Dissonanz der Harmonie ist (die natürliche Septime), fallen beide Modulationsmittel in den beiden anderen Fällen (T = S, °T = °D) nicht zusammen, so daß die umdeutende Kraft der Sexte nicht dieselbe einfache Erklärung findet wie die der Septime. Ob zu ihrer letzten Motivierung vielleicht auf die Mischung von Dur- und Mollbeziehungen zurückzugehen ist, welche ja sowohl die S in Dur (als Harmonie der Unterquinte) oder die °D in Moll (als Harmonie der Oberquinte) doch erfordert, wollen wir auf sich beruhen lassen; jedenfalls ist aber nicht zu übersehen, daß die Verwandlung der Durtonika in eine Mollsubdominante, die jederzeit mindestens ebensogut die Modulation zur Dominanttonart bahnt, denselben Ton als charakteristische Dissonanz (VII) bringt, welcher bei der Dursubdominante die 6 ist, und daß ebenso die Verwandlung der Molltonika in eine Durdominante als Septime (7) denselben Ton annimmt, der in der Molldominant Sexte (VI) ist:



Dadurch wird allerdings der Gedanke nahe gelegt, daß die Bedeutung der 6 als charakteristische Dissonanz und mögliche Vertretung

der S auf die °S und ebenso die der VI bei der °D auf die D⁷ zu beziehen ist und ihre letzte Erklärung in einer vollständigen Verquickung von Dur und Moll finden müßte, d. h. d ist wohl letzten Endes so innig mit der S in C-dur verknüpft, weil es in C-moll der VII bei der °S entspricht, dem Tone, welcher nur in C-moll leitereigen sich dem F-moll-Akkord gesellen kann (im F-moll ist des leitereigen, in G-moll fehlt der F-moll-Akkord selbst). Ebenso ist das d nur in A-dur leitereigen mit dem E-dur-Akkord zu verbinden (in E-dur ist dis leitereigen, in D-dur fehlt der E-dur-Akkord selbst).

Das Ergebnis dieser Betrachtung ist also eine wenigstens andeutungsweise Begründung der charakteristischen Zusatztöne der beiden Dominanten in der Rolle, welche sie sowohl bei bleibender Tonart als bei der Modulation zu spielen berufen sind.

Es wird uns nun auch nicht mehr schwer fallen, zu erkennen, wie durch die charakteristischen Dissonanzen ein Uebergang aus der Auffassung im Dursinne in diejenige im Mollsinne oder umgekehrt möglich ist, ohne eine Transposition der Grundskala vorauszusetzen, also z. B. beim Uebergang aus A-moll nach C-dur oder umgekehrt. Für gewöhnlich werden ja die der A-moll-Tonart geläufigen, der Vorzeichnung widersprechenden Töne (gis und in seiner Gesellschaft auch fis) den Uebergang vermitteln; allein auch ohne deren Heranziehung wird die Umdeutung erfolgen können, wenn die Töne der Grundskala aus der Gruppierung zu Mollakkorden ersichtlich in die zu Durakkorden übergehen oder umgekehrt und die charakteristischen Dissonanzen zu Hilfe genommen werden. Wie das in der Praxis sich gestaltet, wird sich bei den eigenen Kompositionsversuchen am bequemsten und dauernd nützlichsten der Erkenntnis offenbaren. Wir schließen daher hiermit unsere allgemeinen vorbereitenden Betrachtungen ab und treten in die praktischen Arbeiten selbst ein.

Zweites Kapitel.

Die Ausspinnung von Motiven zu Sätzen.

§ 1. Erfindung und Nachbildung.

Den Ausgangspunkt der praktischen Uebungen in der Komposition haben nicht schematische Konstruktionen irgend welcher Art, sondern vielmehr kleine Einfälle zu bilden, wie sie jedem Musiktreibenden, zum mindesten jedem für Komposition Beanlagten jederzeit in Menge zu Gebote stehen, kleine Melodiefragmente, wie er sie, ohne darüber nachzudenken, vor sich hin pfeift oder trällert oder wenn er ein Instrument spielt, in mehr oder minder ungeordneter Improvisation und bunter Folge nach einander produziert. Ein beliebiges derartiges spontan in der Phantasie auftauchendes Melodiefragment mit all seinen Eigenschaften als Tonart, Tempo, Rhythmus, Dynamik (forte oder piano) u. s. w. ist als wirklich erfundene Musik, als Ausdruck natürlichen Empfindens fähig und wert, mit Zuhilfenahme künstlerischer Gesichtspunkte zu einem Tonstück von größerer oder geringerer Ausdehnung fortgesponnen zu werden. Aber auch solche Fortspinnung hat durchaus nicht nach von vornherein feststehenden Regeln zu erfolgen, sondern aus einer unerschöpflichen Fülle von Möglichkeiten wird die bildende Tonphantasie andauernd in souveräner Willensbethätigung wählen und fortgesetzt produktiv sich verhalten, während dem kontrollierenden Kunstverstande nur eine beschränkte Rolle in der Anwendung von theoretisch festgestellten Regeln zur Verhütung grober Mißgriffe übrig bleibt. Auf diese schöpferische Thätigkeit der Phantasie ist durchaus fortgesetzt der Hauptnachdruck zu legen. Mit Rechenexempeln ist der Kunst nicht gedient; ein Stück, das nicht in seinem ersten Wurf, d. h. dem Motiv, mit dem es einsetzt, und in seiner ferneren Entwickelung unter fortgesetzter Beteiligung intensiven Empfindens entstanden ist, hat auf den Namen Musik gar keinen Anspruch, sondern besteht nur aus Noten. Die in unserem vorbereitenden Kapitel berührten Kenntnisse der Grundlagen unseres Musiksystems sind zwar die unerläßliche Vorbedingung

für den Komponisten, der seinem Empfinden einen Ausdruck geben will, um dasselbe anderen mitzuteilen; aber die Kenntnis dieser Grundlagen giebt noch nicht die Fähigkeit, Kunstwerke zu schaffen, welche sympathischen Widerhall in den Herzen anderer finden. Nur was vom Herzen kommt, geht zum Herzen. Damit soll nicht etwa einem sentimental schmachtenden Wesen in der Musik das Wort geredet, sondern nur bestimmt darauf gewiesen werden, daß allen Einzelheiten des musikalischen Ausdrucks ganz bestimmte Empfindungswerte eigen sind, deren sich die spontan thätige Phantasie ohne weiters als natürlicher Ausdrucksmittel bedient, während eine wohlgeschulte aber talentlose, nur überkommenen Formeln mechanisch nachbildende Routine niemals dazu kommen wird, mit denselben ähnliche Wirkungen zu erzielen. Die Grazie und Zierlichkeit, welche dem Staccato stufenweiser Bewegung eignet, die Innigkeit und rührende Weichheit des Ausdrucks weiblicher Endungen, das heftig Erregende gezackter Melodiebewegung und scharf punktierter Bewegung, das leidenschaftlich Fortreißende schneller Gänge in gleichen Noten, das gebieterisch Zwingende starker langen Töne u. s. w. werden bis zur Unkenntlichkeit in der Wirkung verblassen oder ganz versagen, wenn sie nicht von der Phantasie geboren, sondern nur angelernt und nachgemacht sind. Das z. B. von Karl Czerny in seiner Kompositionslehre allen Ernstes empfohlene Verfahren der sklavischen Nachbildung von Werken der Meister hat sich nicht bewährt; Czernys eigene Kompositionen haben ihren Verfasser nicht überlebt. Wohl muß das eingehendste Studium der Meisterwerke immer wieder angelegentlichst empfohlen werden, da nichts anderes die künstlerische Phantasie in ähnlicher Weise zu befruchten vermag; die Analyse ist und bleibt des Kompositionsstudiums bester Teil, aber nicht behufs Kopierung und geistloser Nachahmung, sondern um in den Reichtum der Ideenwelt der Meister einzudringen und der eigenen schöpferischen Thätigkeit immer weitere Kreise zu erschließen und ihre Bewegungsfreiheit fortgesetzt zu vergrößern.

Es ist kein Meister vom Himmel gefallen. Nur oberflächlicher Betrachtung kann dieser wahre Spruch durch Erscheinungen wie Mozart, Schubert und Mendelssohn widerlegt gelten. Wenigstens haben gerade Mozart und Mendelssohn einer ausgezeichneten Schulung und eifrigstem Studium der Meister ihre frühe Entwickelung zu danken und Schubert hatte wenigstens Haydnsche, Mozartsche und Beethovensche Werke mitgespielt, ehe er selbst als Komponist hervortrat. Aber bei allen Meistern ist doch deutlich die mit den Jahren wachsende Vertiefung des Ausdrucks zu verfolgen, so daß der Kunstjünger nicht zu verzagen braucht, dem es nicht gleich geraten will, Ideen zu erfinden, welche ihm der Aufbewahrung oder zunächst der weiteren Ausführung wert erscheinen. Die Betrachtung der naiven, zwar herzlich empfundenen aber rührend einfachen und nicht selten auch noch ungelenken Jugendarbeiten Mozarts und noch mehr Haydns wird ihm Mut machen, auch seinen Erstlingen eine lebenskräftigere Nachfolge zu erhoffen.
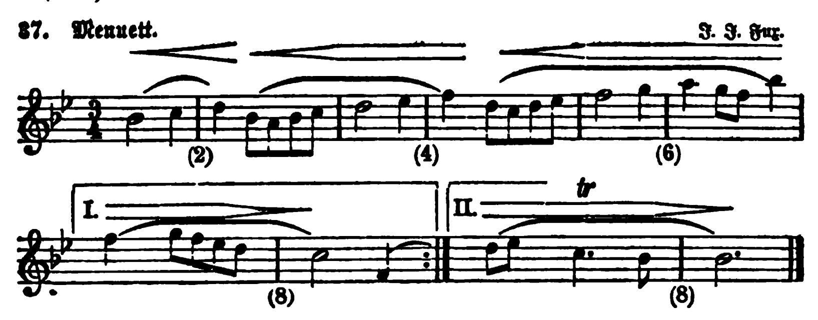
§ 2. Das Motiv.

Jeder ehrlich gemeinte Anfang ist der Fortsetzung wert. Je nachdem derselbe weich lyrisch, schmeichelnd, bittend oder aber herrisch bestimmt, befehlend oder übermütig scherzend, harmlos tändelnd, trüb sinnend, schmerzlich klagend u. s. w. ist, wird er mit einer Notwendigkeit, die keiner Darlegung bedarf, die Keime der Fortentwickelung in ganz bestimmter Richtung in sich tragen. Zunächst wird die Stimmung, deren Ausdruck er ist, eine breitere Ausführung fordern, d. h. die erste Aufgabe bei der Fortspinnung eines ersten Einfalls wird die Konsequenz in der Festhaltung des Charakters sein und erst bei weiterer Ausführung kann die Kontrastierung durch den Ausdruck gegensätzlicher Empfindungen in Frage kommen. Aber die breitere Ausmalung der ursprünglichen Idee wird doch auch ohne wirklichen Gegensatz zu mannigfachen Differenzierungen führen, wenn nicht der Eindruck der Monotonie entstehen und das Interesse sehr bald erlahmen soll. Das Gebot der Einheit, der Konsequenz, der breiten Ausführung der sich in dem ersten Einfalle aussprechenden Empfindung wird auf die Festhaltung und Wiederholung, Reproduktion, Nachahmung von Formenelementen hindrängen, welche dem Motiv eignen; aber das Bedürfnis der Vermannigfaltigung des Ausdrucks zur Vermeidung der Monotonie wird allerlei Abweichungen von der nackten Wiederholung bedingen, wie z. B. Wiederholung in anderer Tonlage, Steigerung der Lebendigkeit durch Zuwachs figurativer Elemente, auch Erweiterung der Intervalle zur Verstärkung des Ausdrucks, Fortschreitung der Harmonie, selbst Veränderung der Richtung der Tonbewegung bis zur völligen Negation durch die Umkehrung u. s. w. Nur Beispiele lebendiger Musik können zu vollem Bewußtsein bringen, wie alle diese Umgestaltungen sich der Phantasie von selbst aufdrängen. Deshalb gehen wir zunächst zur Vorführung einiger Beispiele über, um unseren Bemerkungen Ueberzeugungskraft und praktischen Nutzen zu geben. Den Anfang mag ein Menuett des seiner Zeit so hoch angesehenen Komponisten und Lehrers Johann Joseph Fux aus seinen „7 Partiten" für Orchester (1701) machen, dessen Ausgangspunkt das energische Aufwärtsschreiten vom Grundton über die Sekunde zur Terz bildet:

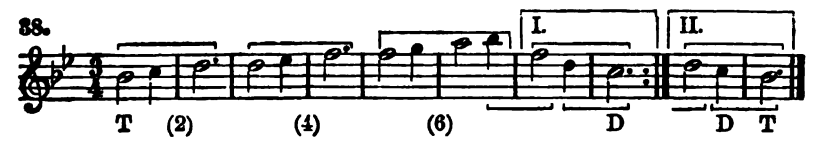
36. 

Diesen Charakter des Vordringens nach oben bewahrt Fux in der Ausspinnung des Motives zu einem zweimal vorzutragenden achttaktigen Satze bis nahe dem Ende desselben, indem er an den erreichten

Schlußton des Motivs eine Nachbildung desselben ansetzt und so schon im 6. Takt die Oktave erreicht, von der er sich in den beiden letzten Takten wieder abwärts wendet, das erste Mal mit Halbschluß auf der Dominante (vertreten durch die Sekunde der Tonart c), das zweite Mal aber mit Wiederzurücksinken in den Tonartgrundton (Ganzschluß auf b):
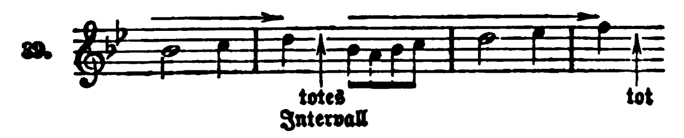


Die Motive dieses Menuetts sind durchweg zweitaktig und zeigen eine bemerkenswerte Uebereinstimmung mit dem Anfangsmotiv; doch wächst gleich dem zweiten ein langer Auftakt zu und dem dritten außerdem eine weibliche Endung, welche noch den letzten Schritt bis hinauf in die Oktave des Anfangstons bringt. Nur das vierte Motiv (Takt 7—8) weist die Umkehrung der Richtung auf. Der Gang der Melodie läßt sich also zurückführen auf:



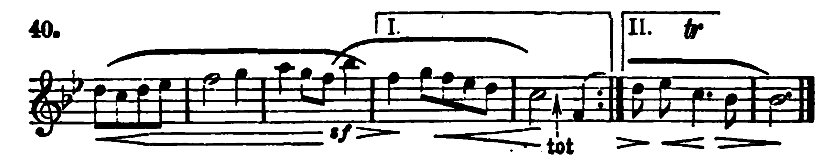
Aber alle diese starken Gliederungen bei den schweren Takten sind überbrückt durch die gleichsam das vorhergehende Motiv noch einmal rekapitulierenden Auftakte. Die Spitze b ist wohl nicht nur Ende sondern zugleich Ausgangston für das wieder Heruntertreten. Die Harmonie wechselt beidemal nur im letzten Motiv, das erste Mal auf den Schwerpunkt des 8. Takts (D), das zweite Mal im Auftakt des 8. Takts (D|T). Ueberblicken wir die ganze Melodie, so erscheint dieselbe einheitlich und konsequent durch das fortgesetzte Emporsteigen bis zur Oktave, so daß der ganze erste achttaktige Satz nur eine einzige ansteigende erst kurz vor dem Ende umgebogene Linie aufweist, welche sich in dem zweiten achttaktigen Satze mit geringer Veränderung am Schluß wiederholt. Dem Bedürfnis der Mannigfaltigkeit in der Einheit geschieht aber Genüge durch die wohlerkennbare Aneinanderfügung der einander ähnlich gebildeten zweitaktigen Motive, die sich durch verschiedene Tonlage und auch durch einige andere Abweichungen

gegen einander abheben, deren stärkste die Umkehrung der Richtung ist (Takt 7—8). Noch ist anzumerken, daß die vier letzten Takte fester zur Einheit verwachsen sind als die vier ersten; denn trotz dem die Länge oder Pause im 2. Takt überbrückenden Auftakt in Achteln (der auch den Stillstand auf den 4. Takt belebt), bleiben doch die Endnoten der beiden ersten Motive als solche deutlich erkennbar, d. h. wir schreiten Takt 1—2 von b bis d hinauf, Takt 3—4 mit davor gesetztem Anlauf nochmals von b aus bis hinauf zu f. Dabei wird aber das Intervall zwischen dem das erste Motiv abschließenden d und dem das zweite Motiv beginnenden b nicht als gleichfalls von der Melodie zurückgelegt empfunden; wir schreiten nicht etwa von d herab zu b und dann von neuem hinauf, vielmehr fällt das dazwischenliegende Intervall gänzlich außerhalb der Betrachtung:
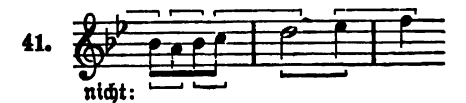


Auch wenn das d voll ausgehalten wird, bis b ertönt, tritt doch das d b bei rechter Auffassung der Motive nicht ins Bewußtsein, so daß wir es als ein totes Intervall bezeichnen dürfen. Anstatt den Schritt von d nach b aufzufassen, vergleichen wir vielmehr den Anfangston des zweiten Motivs mit demjenigen des ersten und erkennen den Wiederanfang mit demselben b, mit dem das erste einsetzte; zugleich erkennen wir aber auch, daß dieses Wiederbeginnen von b aus auf die leichten Zwischenzeiten vorausgeschickt ist, daß wir aber auf den mit dem ersten b korrespondierenden Zeitwert (Schwerpunkt des 3. Takts) bereits wieder auf dem d angelangt sind, bis zu welchem sich das erste Motiv erhoben hat, so daß die entsprechende Weitererhebung des zweiten Motivs gegenüber dem ersten uns bis zu f hinauf führt. Nach dem f folgt wieder ein totes Intervall (f d). Anders bei der Verknüpfung des vierten Motivs mit dem dritten. Die Erhebung des dritten Motivs bis zum Leitton a fordert gebieterisch auch noch die Erreichung der Oktave, welche wir als solche trotz des Zurückfallens nach f verstehen; zugleich ist aber die damit erreichte Spitze der Ausgangspunkt für den beschleunigten Abstieg, d. h. das b ist zwar die Endnote des dritten Motivs aber auch zugleich die Anfangsnote des vierten, so daß sich zwischen dem dritten und vierten Motiv ein totes Intervall nicht befindet. Der dynamische Vortrag ist durchaus dem entsprechend zu halten: Crescendo während des ersten Motivs, erneutes gesteigertes Crescendo während des zweiten, das also wieder schwächer beginnt als das erste endete aber ohne ein verbindendes Diminuendo (wenigstens wird ein solches nicht aufgefaßt), ein abermals gesteigertes neues Crescendo während des dritten Motivs, das in dem hohen b gipfelt und mit einem voll auf-

gefaßten Diminuendo zu dem f herabtritt. Dieses Diminuendo wird das erste Mal stärker sein als das zweite Mal, da vor der Wiederholung der auf den achten Takt fallende Halbschluß als erste Wegbewegung von der Harmonie der Tonika zu derjenigen der Dominante ein kleines neues Crescendo bedingt (Musikalische Dynamik und Agogik § 41); bei der Wiederholung wird dagegen die in den Auftakt des achten Taktes fallende Dominante nur eine geringe Verstärkung erfordern, nach welcher das Diminuendo zum Schlußtone sich fortsetzt:



Nach dem Halbschluß (vor der Reprise) wächst dem Wiederanfang ein Auftakt zu (das f); es liegt daher das tote Intervall nicht zwischen dem f vor dem Repetitionszeichen und dem b des ursprünglichen Anfangs (die Annahme einer weiblichen Endung c f würde die Sekundbeziehung des endenden c sowohl zu dem b des ersten Anfangs als zu dem b des letzten Endes verwischen und ist schwerlich gemeint), sondern zwischen dem c und f.
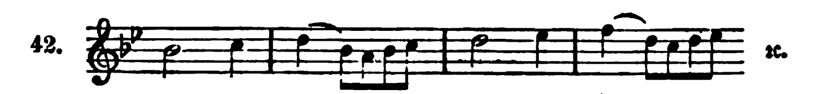
Die Frage, ob bei weiterer Zergliederung der einheitliche Gesten bedeutenden eigentlichen Motive in Unterteilungsmotive gleichfalls tote Intervalle zwischen letzteren anzunehmen sind, muß wohl bestimmt verneint werden. Z. B. würde das zweite Motiv sich in die Unterteilungsmotive zerlegen:



Obgleich mit voller Deutlichkeit ins Bewußtsein treten kann, daß dasselbe nicht so wie hier unten, sondern so wie oben bezeichnet, sich im Kleinsten gliedert, so kann doch von toten Intervallen zwischen diesen letzten Bewegungselementen keine Rede sein, da dieselben den Zusammenhang des Ganzen effektiv zerstören würden und Anfänge von a, c und es aus ergeben, welche mit einander weder harmonisch (im Sinne der bis Takt 4 bleibenden Harmonie B-dur) noch melodisch Zusammenhang haben würden. Vielmehr ist das b a b als Verzierung des b durch ein a b, und das b c d als ein Hinübertreten aus dem b in das d mittels eines zu diesem melodisch führenden c und ebenso endlich das d es f als Hinübertreten von d nach f über das zu diesem führende es aufzufassen, also ohne tote Intervalle von dem einen zu dem andern. Also gerade dieselben Gründe, welche für die eigentlichen
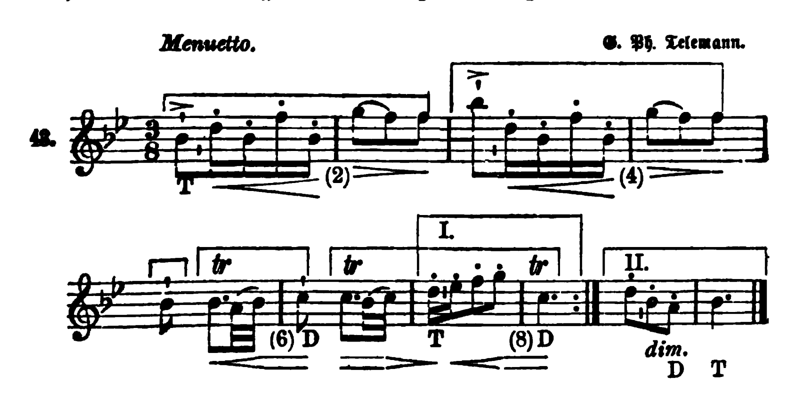
Motive die Einschaltung toter Intervalle gebieten (Verdeutlichung der Beziehungen der Ausgangspunkte dieser größeren Motive untereinander, desgleichen aber auch ihrer Endpunkte, überhaupt ihrer korrespondierenden Elemente), verbieten dasselbe innerhalb der als einheitliche Gesten zu verstehenden Hauptmotive.

Mit dem geschleiften und gestoßenen Vortrage (legato und staccato) haben zunächst diese Unterscheidungen gar nichts zu thun; vielmehr ist es ebensowohl möglich, Töne, welche ein totes Intervalle trennt, dennoch legato aneinander anzuschließen, als es möglich ist, sogar Töne, welche zur kleinsten Einheit eines Unterteilungsmotivs zusammenzuschließen sind, dennoch durch staccato von einander zu trennen. Alle unsere Aufweisungen an obigem Menuett von Fux behalten volle Giltigkeit, auch wenn dasselbe mit Legatoanschluß der Cäsur: ne zum Vortrag kommt (was aber nicht verlangt ist) z. B.
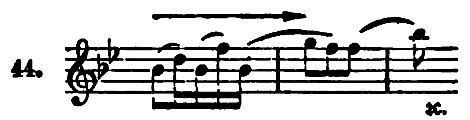
42.  2c.

Das damit geforderte Aushalten der Schlußnote (d, f) bis zum Eintritt der neuen Anfangsnote würde nur verraten, daß das den eigentlichen Keim des Stücks bildende Motiv dem Komponisten nicht in der Form von Fig. 36, sondern vielmehr in der von Fig. 38 gekommen ist, so daß die Verkürzung der Endnote von $^3/_4$ auf $^1/_4$ durch Ablösung des zweiten und dritten Viertels als Auftakt der Schlußnote doch wenigstens den vollen Wert des ersten Viertels ließe.

Daß die Isolierung der Einzeltöne gegeneinander durch Staccatovortrag nicht ihre Zusammenbeziehung zu Motiven behindert und nichts daran ändert, daß wir alle in das Motiv fallenden Intervalle wirklich mit der Empfindung durchlaufen, mag uns ein Menuett von G. Ph. Telemann, J. S. Bachs gefeierten Zeitgenossen, beweisen (aus einer Orchestersuite seiner „Tafelmusik“ [ca. 1740]):



An Stelle des geschlossenen stufenweisen Vordringens bei Fux, das erst im 6. Takt die Oktave erreicht, haben wir hier ein graziöses Tändeln, da bereits das erste zweitaktige Motiv frei über eine Sexte Umfang verfügt, das zweite übrigens nur eine getreue Wiederholung des ersten in gleicher Tonlage vorstellende Motiv übermütig mit der höheren Oktave beginnt und sich erst im Nachsatz sozusagen nachträglich das Terrain im schrittweisen Vordringen bis zur Sexte erobert. Die Wirkung graziösen Tändelns beruht hier durchaus darauf, daß wir die innerhalb der Motive erfolgende mannigfach wechselnde Hin- und Herbewegung im Tonraume mit dem Willen mitmachen und nirgends tote Intervalle einschalten. Schon wenn wir allzusehr den wachsenden Abstand des b von den aufsteigenden Spitzentönen verfolgen und versäumen, auch wieder von letzterem mit der Phantasie auf das b zurückzutreten, erhält dasselbe einen ganz andern Charakter, wird heftiger, erregter und verliert einen Teil seiner Grazie und harmlosen Fröhlichkeit:

44. 

Eine solche Auffassung würde die Intervalle zwischen den durch Bögen abgegrenzten kleinen Motiven zu toten machen und damit dem ganzen Stück eine ganz andere Bedeutung geben, auch wenn man nicht die durch Bögen zusammengeschlossenen Töne legato aneinanderschlösse, sondern vielmehr auch sie wie in Fig. 43 staccato gäbe, aber eben mit der Auffassung nur einseitig dem Aufsteigen von b zu immer höheren Tönen folgte, ohne zugleich die spannende Wirkung dieses gesteigerten Aufsteigens durch Wiederzurücktreten zu mildern. Der einzige Unterschied der Wirkung des legato und staccato innerhalb des als Einheit zu verstehenden Motivs ist, daß wir ein Intervall zwischen aneinandergeschleiften Tönen gleichsam durchgleiten oder durchschreiten, eines zwischen Staccatotönen aber sozusagen überspringen. Zwischen solchem Ueberspringen einer deutlich angeschauten Strecke des Tonraums (z. B. oben der Sexte b g) und einem Ignorieren derselben, einem Ausschalten aus der Empfindung, ist aber ein sehr großer prinzipieller Unterschied, der gar nicht deutlich genug begriffen werden kann. Das sind nicht ästhetische Spitzfindigkeiten, welche den Komponisten nichts angehen, sondern Grundthatsachen der anschauenden Phantasiethätigkeit, deren Kenntnis für den Komponisten von allerhöchster Wichtigkeit ist, wenn er den schriftlichen Aufzeichnungen seiner musikalischen Ideen diejenige Bestimmtheit geben will, welche allein die beabsichtigte Wirkung verbürgen kann.

Nur noch ein paar Worte über die Unterschiede im Aufbau des Telemannschen und des Fuxschen Menuetts. Während das letztere durch-
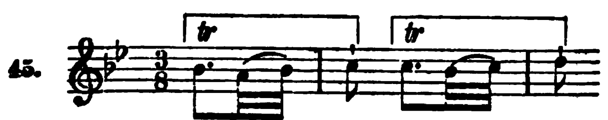
weg aus zweitaktigen Motiven besteht, von denen, wie wir besprochen, das dritte und vierte zu engerer Einheit verwachsen sind durch die Gemeinsamkeit der Gipfelnote b, so daß wir also

2 + 2 + 4 Takte

in beiden achttaktigen Sätzen durch Cäsuren (tote Intervalle) von einander geschieden vor uns haben, ist der Nachsatz des Telemannschen Menuetts augenscheinlich in kleinere Motive gegliedert als der Vordersatz, nämlich in

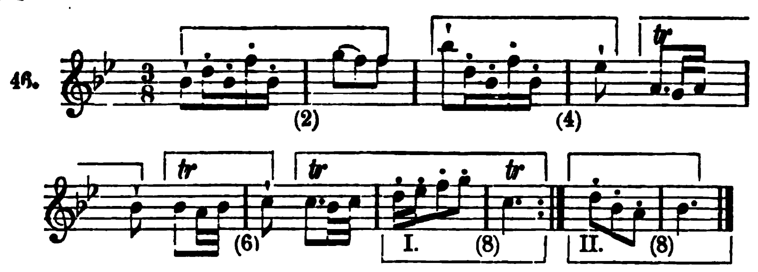
1 + 1 + 2 Takte.

Diese ohne weiteres sich aufdrängende Erkenntnis giebt uns Anlaß, zu fragen, was denn eigentlich die bestimmenden Gründe für die Unterscheidung von Motiven geringerer oder größerer Ausdehnung sind? Die Antwort kann nur sein, daß in erster Linie das Erkennen korrespondierender Umrißlinien dabei entscheidend ist. Halten wir die Bedeutung eines Motivs als einer musikalischen Geste fest, d. h. als einer eine gewisse Abgeschlossenheit zeigenden Ausdrucksbewegung von einer bequem zu überschauenden Zeitdauer, so wird das Erkennen von gleich oder doch sehr ähnlich gebildeten Umrißlinien den ersten Anlaß geben, die durch dieselben umschriebenen Tonbilder als einander gegenübergestellte, d. h. von einander unterschiedene Einzelgestaltungen zu betrachten. In Fig. 43 (Telemann) ist die Umrißlinie von Takt 3—4 derjenigen von Takt 1—2 bis auf den höher gelegten Anfangston völlig gleich; wir werden deshalb diese beiden als einander gegenübergestellt, die eine der andern nachgebildet auffassen, d. h. also sie von einander trennen, während wir in Fig. 40 wegen des Mangels solcher Uebereinstimmung die 2 und 2 Takte (5—6, 7—8) nicht wohl auseinanderzuhalten vermochten, sondern zu einer größeren viertaktigen Bildung zusammenschlossen. Umgekehrt treten in den vier Schlußtakten von Fig. 43 deutlich Gebilde von nur einem Takt Umfang durch ihre Wiederholung heraus:

45. 

Vor dem ersten dieser Motive bleibt dann aber ein einzelnes Achtel b isoliert bestehen, das weder zum folgenden (dem ersten der beiden Fig. 45 notierten) noch zum vorausgehenden (dem zweiten der Fig. 43, Takt 1—4 abgegrenzten zweitaktigen Motive) gerechnet werden kann. Nun, dieses alleinstehende b ist offenbar nichts anderes als ein drittes Motiv analoger Natur, wie die beiden Fig. 45 notierten, dem aber der ganze gerade so charakteristische Auftakt von 2 Achteln (Triller auf a mit Nachschlag ga) fehlt, weil das zweite der zweitaktigen Motive

in Takt 1—4 von Fig. 43 den ganzen vierten Takt bis zu Ende mit seiner weiblichen Endung in Anspruch nimmt, also ein Motiv von dem nichts übrig geblieben ist, als das abgesetzte Schlußachtel auf dem Taktanfang. Daß es wirklich so ist, mag folgende Umbildung von Fig. 43 beweisen:
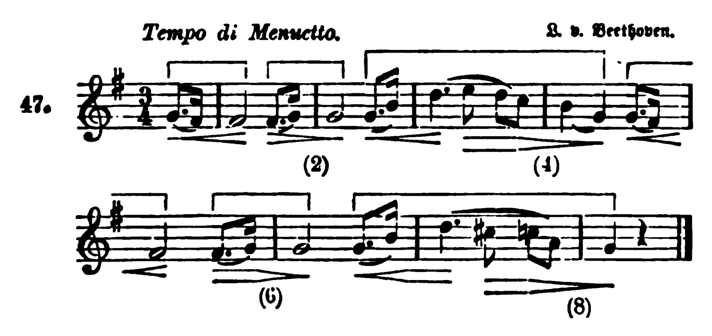


Wie schon die Taktzahlen in Fig. 43 verraten konnten, steht deshalb nicht das zweite der Fig. 45 notierten eintaktigen Motive im Antwortverhältnis zum ersten, sondern das erste derselben ist bereits die Antwort auf das nur durch das alleinstehende b repräsentierte, den Inhalt des 5. Takts ausmachende. Im Anschluß an unsere vorläufig orientierenden Bemerkungen über die fortgesetzte Unterscheidung von leicht (Aufstellung) und schwer (Antwort) S. 25 ff., ist darauf hinzuweisen, daß niemals der siebente Takt Antwort auf den sechsten sein kann, sondern daß korrespondierende Werte nur sein können:

in den Zweitaktgruppen:	2	als	Antwort	auf	1.
	4	„	„	„	3.
	6	„	„	„	5.
	8	„	„	„	7.
in den Halbsätzen:	4	„	„	„	2.
	8	„	„	„	6.
im ganzen Satze:	8	„	„	„	4.

Je nach der erkennbaren Nachbildung von Motiven wird also z. B. der 8. Takt Antwort auf den 7., 6. oder 4. sein können; aber wenn auch durch direkte Nachbildung sein engeres Antwortverhältnis zum 7. Takt besonders hervortritt (vgl. Fig. 38 die unten gegebenen Klammern für Takt 7—8), so wird dadurch nicht sein Antwortverhältnis im großen auf 6 (im Halbsatz 5—8) und auf 4 (in dem ganzen Satze) aufgehoben. Dieses zunächst in dem nur rhythmischen Aufbau der Periode begründete Antwortverhältnis im großen kann sich auch in der Uebereinstimmung der melodischen Linien des Vordersatzes und des Nachsatzes direkt offenbaren, doch ist das keineswegs erforderlich. In Fig. 37 (Fux) beginnt zwar der Nachsatz mit einer Nachbildung des ersten Motivs des Vordersatzes, aber bereichert um den bereits Takt 3—4 zugewachsenen Auftakt und nicht in gleicher

Tonlage, sondern mit Fortsetzung der Takt 3—4 begonnenen Höherlegung der Melodielinie; Takt 7—8 aber weicht gänzlich ab von der Führung von Takt 3—4. Es giebt daher erst die Wiederholung des ganzen achttaktigen Satzes (mit Ersetzung des Halbschlusses durch den Ganzschluß) die Reproduktion der großen Umrißlinie. In Fig. 43 hat aber auch der Anfang des Nachsatzes keinerlei Aehnlichkeit mit dem des Vordersatzes, und Vordersatz und Nachsatz sind daher motivisch gar nicht korrespondierend, sodaß nur die rhythmische Korrespondenz der Takte 5—8 mit 1—4 übrig bleibt, um beide zur höheren Einheit zusammenzuschließen. Auch hier bringt erst die Wiederholung des ganzen Satzes (mit Ganzschluß statt Halbschluß) die Reproduktion der Gesamtumrißlinie. In andern Fällen ist aber der Nachsatz (Takt 5—8) bereits eine derartige Reproduktion der Melodieführung des Vordersatzes (Takt 1—4), z. B. in dem Menuett von Beethovens Klaviersonate op. 49 II:



Hier ist Takt 2 unverkennbare Nachbildung von Takt 1, die zweite Zweitaktgruppe setzt mit einer zweiten Nachbildung an, schwingt sich aber aufwärts und tritt im 4. Takt wieder herab; Takt 5—8 aber ist getreue Reproduktion des Vordersatzes mit ganz geringer Aenderung der Schlußbildung (männlich auf der Prim statt mit weiblicher Endung Terz-Prim). Natürlich schließt ein solcher Satz, der selbst schon die Wiederholung eines Halbsatzes ist, seine direkte Wiederholung im ganzen aus. Man hat im Hinblick auf solche Fälle zwischen längeren und kürzeren Sätzen unterscheiden zu müssen geglaubt, und daher außer dem Satze von 8 Takten noch weiter die Periode von 2mal 8 Takten aufgestellt, in welcher also ein 8taktiger Satz als Aufstellung durch einen zweiten 8taktigen Satz beantwortet wird, so daß die Taktzahlen innerhalb solcher Perioden über die 8 hinaus bis zu 16 weitergeführt werden. Wir schließen uns dem nicht an, obgleich wir zugeben, daß in Beispielen, wie Figur Fig. 37 und 43 in der That zwei achttaktige Sätze in einem ähnlichen Verhältnisse stehen, wie hier (Fig. 47) zwei viertaktige Halbsätze. Der achttaktige Satz mit seinen vier Gewichtsunterscheidungen für die Taktschwerpunkte (1. ungeradzahlige Takte [1, 3, 5, 7], 2. geradzahlige

Takte, 3. Halbsatz-Enden, 4. Satz-Ende) giebt schon einer recht breiten Entwicklung Raum und ein verschiedenes Gewicht in noch größeren Abständen als dem von 4 Takten wird doch wohl schwerlich mehr rein rhythmisch, sondern nur noch an den Beziehungen der thematischen Gestaltung empfunden. Für diese ist aber auch der 16. Takt noch keine absolute Grenze, und die gar nicht seltene Gruppierung von drei achttaktigen Sätzen zu einem thematischen Ganzen wäre doch auch im 16 taktigen Schema nicht unterzubringen. Schließlich sind das Unterscheidungen, auf welche nicht eben viel ankommt. Wie in der Sprache ein langer Satz, der einen zusammenhängenden Sinn, aber in der Mitte eine starke, durch ein Semikolon abgeteilte Hauptgliederung hat, jederzeit ohne Schaden in zwei durch Punkte abgegrenzte Sätze wird zerlegt werden können, so wird auch in der Betrachtung des Aufbaues musikalischer Werke keinerlei Verwirrung dadurch entstehen, daß man ein Thema, das aus zwei achttaktigen Sätzen besteht, deren erster nur einen Halbschluß, der zweite aber einen Ganzschluß hat, nicht mit Weiterzählen bis zum 16. Takt analysiert, sondern nach der 8 von neuem zu zählen beginnt. Im Gegenteil wird dadurch mancher weiteren Komplizierung der Lehre vorgebeugt und eine allzu große Häufung verschiedener Bezeichnungen für dieselbe rhythmische Sachlage vermieden. Der fernere Verlauf unserer Darstellung wird zur Genüge darthun, daß diese Beschränkung sich durch praktische Rücksichten durchaus empfiehlt; steht doch nichts im Wege, durch anderweite Hinweise die Möglichkeit der Fortsetzung des symmetrischen Aufbaus über den 8. Takt hinaus im Bewußtsein zu erhalten. Indem wir schon innerhalb eines und desselben Themas für größere Teile an die Stelle der schematischen die thematische Gliederung setzen, d. h. nicht mehr in dem Erkennen des Ablaufs gleicher Zeitstrecken, sondern in den Beziehungen des motivischen Inhaltes das einigende Band suchen, gewinnen wir zugleich einen verläßlichen Ausgangspunkt für das Verständnis aller noch weiteren Ausdehnungen der Proportionen. Vor allem wird uns aber diese fortgesetzte Bezugnahme auf das Inhaltliche das Erkennen der mancherlei Abweichungen von fortgesetzt symmetrischem Aufbau erleichtert, welche auch schon innerhalb des achttaktigen Satzes so häufig vorkommen.

§ 3. Imitation und Kontrastierung.

Ehe wir den Kompositionsschüler zum Unternehmen selbständiger Versuche auffordern, um an diese weitere Bemerkungen in der Form der Kritik und Korrektur anzuknüpfen, müssen wir erst noch schärfer die bis jetzt erkannten Prinzipien formulieren, welche die Phantasie bei der Fortspinnung von Motiven zu Sätzen leiten. Im Grunde sind es immer nur die zwei Hauptgesichtspunkte aller ästhetischen Betrachtung,

Imitation und Kontrastierung, deren wechselweises zur Geltung bringen die in sich logische Weiterentwicklung eines zum Ausgang gewonnenen Motivs verbürgt. Entscheidend für die erste Richtung der weiterbauenden Thätigkeit der Phantasie ist immer das Ausgangsmotiv, für welches wir durchaus spontane Erzeugung, also einen Einfall, einen musikalischen Empfindungsakt, nicht verstandesmäßige Konstruktion oder Uebernahme von anderswoher (also auch nicht Aufstellung des Motivs durch den Lehrer) als erste Bedingung voraussetzen. Je nachdem dieser erste Einfall sich bereits in sich feingliedriger darstellt, d. h. nach unseren bisherigen Erfahrungen bereits das Prinzip der Nachahmung zur Geltung bringt, dasselbe Motiv mehrmals wiederholt, oder aber einen breiten Atemzug, eine weit ausholende Linie zeigt, eine einzige Geste von mehr ins große gehendem Ausdruck ist, wird die nächste Aufgabe der Weiterentwicklung des Gedankens von vornherein in ganz verschiedener Richtung sich bestimmen. Freilich wird man nicht ohne weiteres sagen können, daß der miniaturhafte Charakter des Ausgangsmotivs durchaus durch Kontrastierung, d. h. durch Gegenüberstellung gestreckter Linien, in denen nicht die Imitation im Kleinen vorherrscht, kompensiert werden müßte und umgekehrt, daß einem langatmigen Motive sofort motivische Kleinarbeit gegenübertreten müßte. Das Resultat eines solchen Verfahrens würde nur wieder eine bedenkliche Stereotypität werden und eigentlich nur zwei Typen unterscheidbar lassen, die zu definieren wären als:

1. Aufstellung feingliedrig, Antwort breit.
2. Aufstellung breit, Antwort feingliedrig.

Unbedingt müssen wir von vornherein der bildenden Phantasie das souveräne Recht zugestehen, sogar durch ein ganzes weitausgeführtes Tonstück, z. B. einem Symphonie- oder Sonatensatz, den Charakter der Feingliedrigkeit oder der Langatmigkeit zu wahren. Dennoch beruht aber auf dem zur Geltung bringen des Gegensätzlichen in allererster Linie jede gesunde Weiterentwicklung und neben der Ausprägung eines bestimmten Charakters, der Annahme einer bestimmten Physiognomie steht warnend die auf allzugetreuer Festhaltung einer Idee, auf einseitigem Ueberwiegen der Imitation über die Kontrastierung beruhende Monotonie, die motivische Einförmigkeit. In Fällen, wo ein Komponist eine besonders prägnante Motivbildung im Kleinen längere Zeit fortgesetzt beibehält, wird es deshalb der Heranziehung besonderer Mittel bedürfen, einer ermüdenden Wirkung vorzubeugen, sei es in der Harmonieführung oder in der kontrapunktischen Behandlung — was uns hier noch nichts angeht —, sei es in der Herausarbeitung großer Linien, denen gegenüber die fortgesetzte Gleichartigkeit der Motivbildung im Kleinen nur mehr als eine Figurationsform erscheint. Ein näheres Eingehen auf die Kunst der Verzierung eines einfachen Themas wird uns die Wichtigkeit dieser Gesichtspunkte in voller Deutlichkeit erschließen.

Takte, 3. Halbsatz-Enden, 4. Satz-Ende) giebt schon einer recht breiten Entwicklung Raum und ein verschiedenes Gewicht in noch größeren Abständen als dem von 4 Takten wird doch wohl schwerlich mehr rein rhythmisch, sondern nur noch an den Beziehungen der thematischen Gestaltung empfunden. Für diese ist aber auch der 16. Takt noch keine absolute Grenze, und die gar nicht seltene Gruppierung von drei achttaktigen Sätzen zu einem thematischen Ganzen wäre doch auch im 16 taktigen Schema nicht unterzubringen. Schließlich sind das Unterscheidungen, auf welche nicht eben viel ankommt. Wie in der Sprache ein langer Satz, der einen zusammenhängenden Sinn, aber in der Mitte eine starke, durch ein Semikolon abgeteilte Hauptgliederung hat, jederzeit ohne Schaden in zwei durch Punkte abgegrenzte Sätze wird zerlegt werden können, so wird auch in der Betrachtung des Aufbaues musikalischer Werke keinerlei Verwirrung dadurch entstehen, daß man ein Thema, das aus zwei achttaktigen Sätzen besteht, deren erster nur einen Halbschluß, der zweite aber einen Ganzschluß hat, nicht mit Weiterzählen bis zum 16. Takt analysiert, sondern nach der 8 von neuem zu zählen beginnt. Im Gegenteil wird dadurch mancher weiteren Komplizierung der Lehre vorgebeugt und eine allzu große Häufung verschiedener Bezeichnungen für dieselbe rhythmische Sachlage vermieden. Der fernere Verlauf unserer Darstellung wird zur Genüge darthun, daß diese Beschränkung sich durch praktische Rücksichten durchaus empfiehlt; steht doch nichts im Wege, durch anderweite Hinweise die Möglichkeit der Fortsetzung des symmetrischen Aufbaus über den 8. Takt hinaus im Bewußtsein zu erhalten. Indem wir schon innerhalb eines und desselben Themas für größere Teile an die Stelle der schematischen die thematische Gliederung setzen, d. h. nicht mehr in dem Erkennen des Ablaufs gleicher Zeitstrecken, sondern in den Beziehungen des motivischen Inhaltes das einigende Band suchen, gewinnen wir zugleich einen verläßlichen Ausgangspunkt für das Verständnis aller noch weiteren Ausdehnungen der Proportionen. Vor allem wird uns aber diese fortgesetzte Bezugnahme auf das Inhaltliche das Erkennen der mancherlei Abweichungen von fortgesetzt symmetrischem Aufbau erleichtert, welche auch schon innerhalb des achttaktigen Satzes so häufig vorkommen.

§ 3. Imitation und Kontrastierung.

Ehe wir den Kompositionsschüler zum Unternehmen selbständiger Versuche auffordern, um an diese weitere Bemerkungen in der Form der Kritik und Korrektur anzuknüpfen, müssen wir erst noch schärfer die bis jetzt erkannten Prinzipien formulieren, welche die Phantasie bei der Fortspinnung von Motiven zu Sätzen leiten. Im Grunde sind es immer nur die zwei Hauptgesichtspunkte aller ästhetischen Betrachtung,

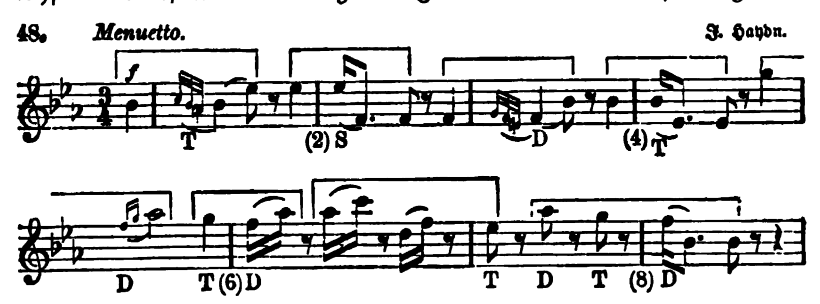
Imitation und Kontrastierung, deren wechselweises zur Geltung bringen die in sich logische Weiterentwicklung eines zum Ausgang gewonnenen Motivs verbürgt. Entscheidend für die erste Richtung der weiterbauenden Thätigkeit der Phantasie ist immer das Ausgangsmotiv, für welches wir durchaus spontane Erzeugung, also einen Einfall, einen musikalischen Empfindungsakt, nicht verstandesmäßige Konstruktion oder Uebernahme von anderswoher (also auch nicht Aufstellung des Motivs durch den Lehrer) als erste Bedingung voraussetzen. Je nachdem dieser erste Einfall sich bereits in sich feingliedriger darstellt, d. h. nach unseren bisherigen Erfahrungen bereits das Prinzip der Nachahmung zur Geltung bringt, dasselbe Motiv mehrmals wiederholt, oder aber einen breiten Atemzug, eine weit ausholende Linie zeigt, eine einzige Geste von mehr ins große gehendem Ausdruck ist, wird die nächste Aufgabe der Weiterentwicklung des Gedankens von vornherein in ganz verschiedener Richtung sich bestimmen. Freilich wird man nicht ohne weiteres sagen können, daß der miniaturhafte Charakter des Ausgangsmotivs durchaus durch Kontrastierung, d. h. durch Gegenüberstellung gestreckter Linien, in denen nicht die Imitation im Kleinen vorherrscht, kompensiert werden müßte und umgekehrt, daß einem langatmigen Motive sofort motivische Kleinarbeit gegenübertreten müßte. Das Resultat eines solchen Verfahrens würde nur wieder eine bedenkliche Stereotypität werden und eigentlich nur zwei Typen unterscheidbar lassen, die zu definieren wären als:

1. Aufstellung feingliedrig, Antwort breit.
2. Aufstellung breit, Antwort feingliedrig.

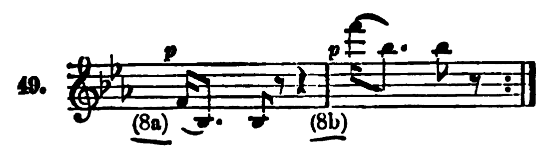
Unbedingt müssen wir von vornherein der bildenden Phantasie das souveräne Recht zugestehen, sogar durch ein ganzes weitausgeführtes Tonstück, z. B. einem Symphonie- oder Sonatensatz, den Charakter der Feingliedrigkeit oder der Langatmigkeit zu wahren. Dennoch beruht aber auf dem zur Geltung bringen des Gegensätzlichen in allererster Linie jede gesunde Weiterentwicklung und neben der Ausprägung eines bestimmten Charakters, der Annahme einer bestimmten Physiognomie steht warnend die auf allzugetreuer Festhaltung einer Idee, auf einseitigem Ueberwiegen der Imitation über die Kontrastierung beruhende Monotonie, die motivische Einförmigkeit. In Fällen, wo ein Komponist eine besonders prägnante Motivbildung im Kleinen längere Zeit fortgesetzt beibehält, wird es deshalb der Heranziehung besonderer Mittel bedürfen, einer ermüdenden Wirkung vorzubeugen, sei es in der Harmonieführung oder in der kontrapunktischen Behandlung — was uns hier noch nichts angeht —, sei es in der Herausarbeitung großer Linien, denen gegenüber die fortgesetzte Gleichartigkeit der Motivbildung im Kleinen nur mehr als eine Figurationsform erscheint. Ein näheres Eingehen auf die Kunst der Verzierung eines einfachen Themas wird uns die Wichtigkeit dieser Gesichtspunkte in voller Deutlichkeit erschließen.

Hier genügt es zunächst auf die Bedeutung hinzuweisen, welche dem *Wechsel* in der Anwendung der beiden Prinzipien der Imitation und der Kontrastierung für die Anregung des Phantasie zu immer neues Interesse weckenden Bildungen zukommt.

Gesellen wir zu den drei Menuetten des vorigen Paragraphen zunächst noch ein viertes, das der Haydnschen Symphonie „mit dem Paukenwirbel“ (Es-dur), so ergiebt dasselbe abermals einen anderen Typus der ersten Anwendung von Imitation und Kontrastierung:
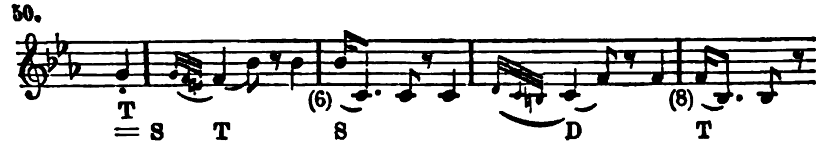


Diese acht Takte werden wie die von Fig. 37 (Fux) und Fig. 43 (Telemann) repetiert, aber erst nach einer echoartigen zweimaligen Wiederholung der Endung des achten Taktes:
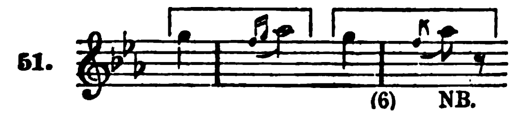


welche wir einstweilen als einfachste Form der Abweichung von dem streng symmetrischen Aufbau hinnehmen wollen (Wiederholungen der Halbschlußwirkung, „Schlußanhänge“).

Hier sehen wir ähnlich wie in Fig. 47 (Beethoven) den zweiten Takt dem ersten antworten mit der (freien) Umkehrung des Motivs des ersten Takts. Natürlich ist diese Umkehrung auch schon eine Kontrastierung, da sie der aufwärts gerichteten Endung b—es die abwärts gerichtete es—f gegenüberstellt; aber darin, daß doch das zweite Motiv eine Nachbildung (wenn auch eine negative) des ersten ist, hält der Kontrastierung die Imitation die Wage (ebenso in Takt 1—2 von Fig. 47). Takt 3—4 sind nur eine fast ganz getreue Nachbildung von Takt 1—2, aber mit beruhigender Tendenz, da die Nachbildung tiefer gelegt ist und die Harmonie die durch Takt 1—2 begonnene Kadenz (T—S) zum befriedigenden Beschluß bringt (D—T). In den beiden ersten Takten bildet der Uebertritt von der tonischen zur Subdominantharmonie ein scharfes Kontrastelement heraus, das durch Takt 3—4 wieder aufgehoben wird. Vergleichen wir damit
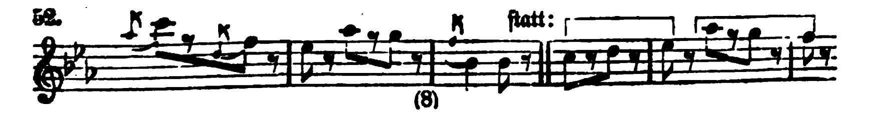
Takt 1—2 von Fig. 47, so sehen wir eine ähnliche aber weit schwächere Kontrastierung in dem Uebertritt von der T zur D im ersten Motiv selbst durch den Rücktritt (D — T) im zweiten wieder aufgehoben. In Fig. 37 bringt ebenfalls Takt 3—4 eine Nachbildung von Takt 1—2, aber nur mit Hinaufschiebung des seine Richtung beibehaltenden Motivs und ohne Heraustreten aus der Harmonie der Tonika. Das einzige Kontrastelement bildet also die Veränderung der Tonlage des Motivs. Hätte nun Haydn den Nachsatz ebenfalls mit dem Motiv von Takt 1—4 gebildet, z. B. in dieser Weise:



so würde er das Takt 3—4 gegenüber Takt 1—2 bemerkbare Herabsteigen fortgesetzt haben (wie in Fig. 37 der Nachsatz die steigende Tendenz des Vordersatzes wenigstens bis zum sechsten Takte fortsetzt); nur in der Vertauschung der Haupttonart mit derjenigen der Dominante würde dann ein neues Kontrastelement zu finden sein. Der ganze Nachsatz aber (Takt 5—8) wäre eine Imitation des Vordersatzes (auch in der Harmonieführung T — S — D — T). Statt dessen greift aber Haydn, sicher im Hinblicke auf die bereits vier Takte währende Festhaltung desselben Motivs, im Nachsatze zu neuer Motivbildung, ähnlich wie Telemann in Fig. 43 den Nachsatz gegen den Vordersatz motivisch kontrastiert. Wenn auch das Motiv des fünften Taktes dem des ersten verwandt ist (ein Viertel Auftakt, verzierte lange Schwerpunktsnote), so ist doch die Abstreifung des auffälligen Endintervalls (Hinaufschleifen in die Quarte, bezw. für die Umkehrung Herabschleifen in die Septime), auch das Aufgeben der Verkürzung des zweiten Viertels durch eine Achtelpause (Abstoßen) Unterschied genug, das Motiv als ein neues erscheinen zu lassen, dessen Wiederholung wir auch in der leichten Modifikation des sechsten Taktes wieder erkennen:



Ganz neu sind vollends die Motive von Takt 7—8, das von Takt 8 wohl zu verstehen als Umkehrung desjenigen von Takt 7:

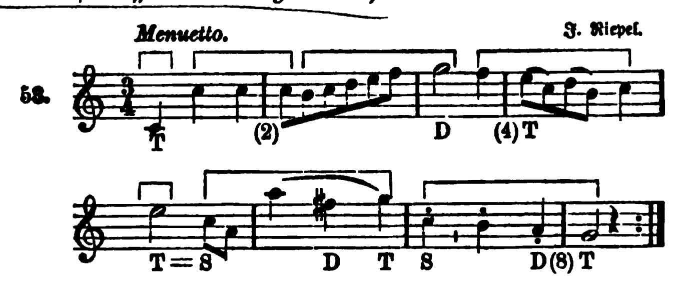


(das letzte Motiv nimmt nun wieder die Endungsform von Takt 1—4 an).

Die folgende schematische Uebersicht über den Motiv-Aufbau der vier Menuette (Fig. 37, 43, 47, 48) mag einen vorläufigen Begriff von der Mannigfaltigkeit geben, welche auch bei Beschränkung auf einfachste Bildungen für die Konstruktion achttaktiger Sätze möglich ist. Mit a, b, c bezeichnen wir die nach einander auftretenden verschiedenen Motive, Durchstreichen der Buchstaben bedeutet die Umkehrung des Motivs:

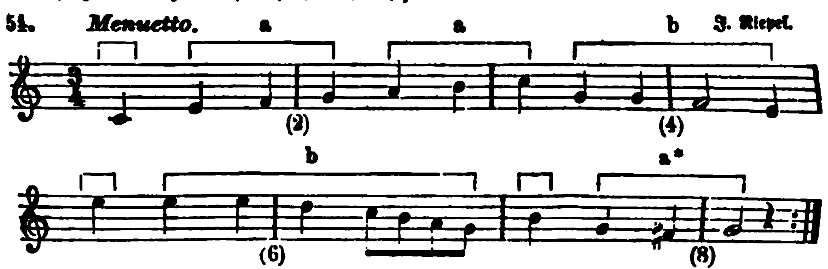
Fig. 37 (Fux)	1 2		3 4		5 6		7 8		:‖
	a		a		a		b (~~a~~)		
Fig. 43 (Telemann)	1 2		3 4		5	6	7	8	:‖
	a		a		b	b	b	c	
Fig. 47 (Beethoven)	1	2	3	4 :‖					
	a	~~a~~	a	b					
Fig. 48 (Haydn)	1	2	3	4	5	6	7	8	:‖
	a	~~a~~	a	~~a~~	b	b	c	~~a~~	

Aber auch Fälle, wo ein ganzer achttaktiger Satz noch keine Wiederkehr eines Motivs erkennen läßt, sind keineswegs selten, z. B. (aus Riepels „Taktordnung" 1754):
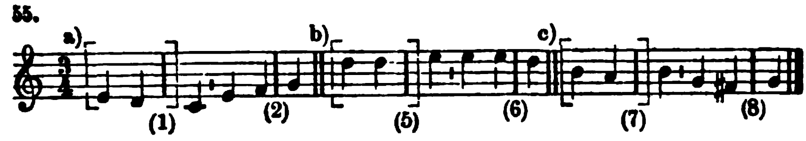


Hier bringt, abgesehen von den isolierten Schwerpunktsnoten im ersten, fünften (und siebenten) Takt, jeder Takt ein anderes Motiv; zwar erscheinen Takt 3 und 4 durch den Gegensatz der Richtung (Aufsteigen von der Prim zur Quinte und Herabsteigen zur Prim) einander verbunden, aber im dritten Takt ist ein langer Auftakt und männliche Endung, im vierten kurzer Auftakt und lange weibliche Endung, so daß doch durchaus verschiedene Motive vorliegen. Dergleichen Beispiele beweisen schlagend, daß bis zum achttaktigen Aufbau die rhythmische Korrespondenz, der symmetrische Verlauf allein noch im Stande ist, Formen zu bilden; noch über den achten Takt ohne motivische Beziehungen zu kommen, dürfte dagegen schwer halten, ohne den Eindruck der Buntscheckigkeit und Zusammenhangslosigkeit. Einem Satze wie diesem wird deshalb regelmäßig ein mit denselben Motiven ge-
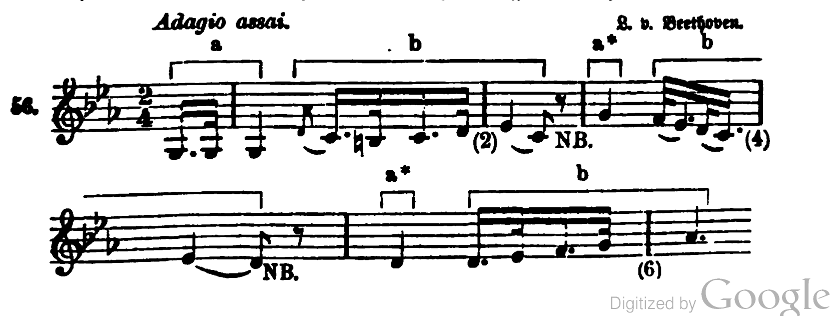
arbeiteter, gewöhnlich eine getreue Wiederholung mit Vermeidung der Modulation folgen. Leicht übersieht man übrigens eine Uebereinstimmung von Motiven im kleinen über die Abweichung der größeren Linie, z. B. hier (Riepel, daselbst):



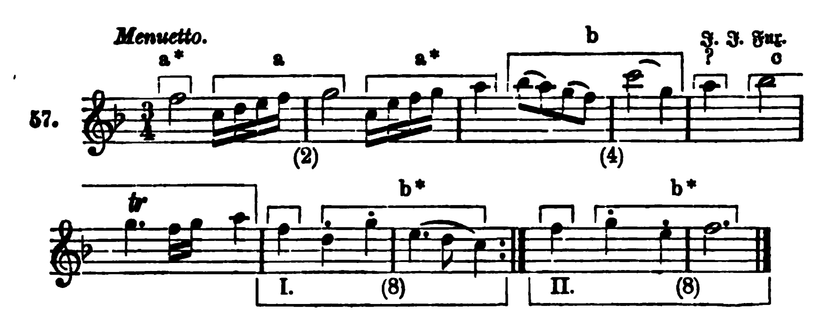
Wenn wir hier von den nur durch die Schwerpunktsnoten vertretenen absehen, welche ja als unvollständige Form der ihnen folgenden gelten können, z. B. etwa so:



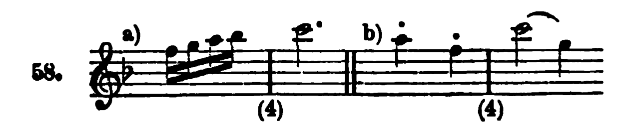
so bleiben doch noch eine Anzahl Imitationen kenntlich, aber nur zwischen Motiven, die nicht im Antwortverhältnis zu einander stehen (2 = 3, 4 = 6 [mit Erweiterung und Ausfüllung des Intervalls der Endung], 8 = 2 und 3 [mit Abbiegung der Schlußnote nach oben statt nach unten]). Wenn wir auch die stärkeren Veränderungen der Motive durch Auszierungen aller Art auf eine zusammenhängende Betrachtung gelegentlich Erläuterung des Wesens der Variation verschieben müssen, so würden wir doch ohne Not Anlaß geben zur Verkennung der inneren Logik der Phantasiethätigkeit bei Fortspinnung der Motive, wenn wir nicht schon hier darauf hinwiesen, daß *sowohl der Auftakt als die Endung variabel sind*. Der einem Motive eigene Auftakt kann beschnitten oder ganz abgestoßen werden, wenn eine stärkere Cäsur (zweiter, vierter, achter Takt) eine längere Endung zum Bedürfnis macht, z. B. (Trauermarsch der „Eroica“):



Wenn in Tanzstücken solches Abstoßen des Auftakts selten vorkommt, so liegt das teils daran, daß gewisse Auftaktformen für alle Anfänge von Hauptgliedern derselben charakteristisch und durchaus stereotyp sind (so $^2/_4$ Auftakt für die Gavotte, $^1/_4$ Auftakt für das Rigaudon ꝛc.), teils (z. B. bei dem Menuett) daran, daß der erste Anfang sogleich auf diese Schlußbildungen eingerichtet ist, d. h. ebenfalls schon des Auftaktes entbehrt, so daß alle folgenden Hauptabschnitte gleichgebildete Anfänge haben können, z. B. (aus der siebenten Partite für Orchester von Fux):



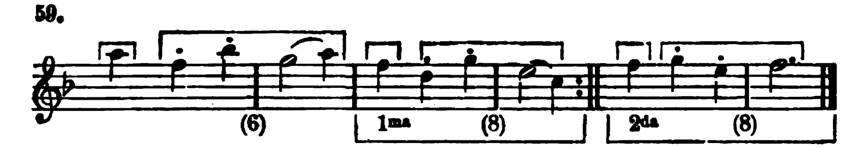
Beispiele, wo nach einem Hauptruhepunkt der Wiederaufnahme des Anfangs ein Auftakt zuwächst, sind selten (vergl. Fig. 37 das bei der Reprise dem Anfange als Auftakt zuwachsende Viertel f). Fig. 57 ist aber noch in vieler Hinsicht für uns lehrreich. Im dritten Takt ist die das Motiv endende Halbe auf ein Viertel verkürzt, da das folgende Motiv mit vier Achteln Auftakt einsetzen soll. Dies neue Motiv ist aber wohl im Grunde doch auch nur eine Umbildung des Hauptmotivs, nämlich statt (Fig. 58 a):



wenigstens setzt es (ähnlich wie Fig. 34) das energische Vordringen nach oben fort, nur durch den um ein Viertel früher einsetzenden Auftakt einerseits mit vermehrter Energie, aber andererseits durch die an Stelle der Sechzehntelbewegung tretende Achtelbewegung und das Zurücktreten von dem durch b verzierten a zu dem durch g verzierten f mit weiser Mäßigung des Ansturms. Die durch die Wechselnoten b und g nur leicht verhüllte Form des Motivs (Fig. 58 b) ist aber zugleich ganz entschieden das Modell für das korrespondierende, den Nachsatz abschließende Motiv mit seinen beiden Vierteln Auftakt; das erste Mal (vor der Reprise) hat dasselbe ja auch die bis zum dritten Viertel

reichende weibliche Endung, das zweite Mal (2da) aber die den positiven Ganzschluß machende $^3/_4$ Note f. Aber der ganze Nachsatz erweist sich bei näherer Betrachtung als im Kern ebenso schlicht von der erreichten Höhe (c^3) zurücktretend, wie der Vordersatz sie erklommen hat. Der eigentliche Melodiefaden ist etwa dieser:

59.
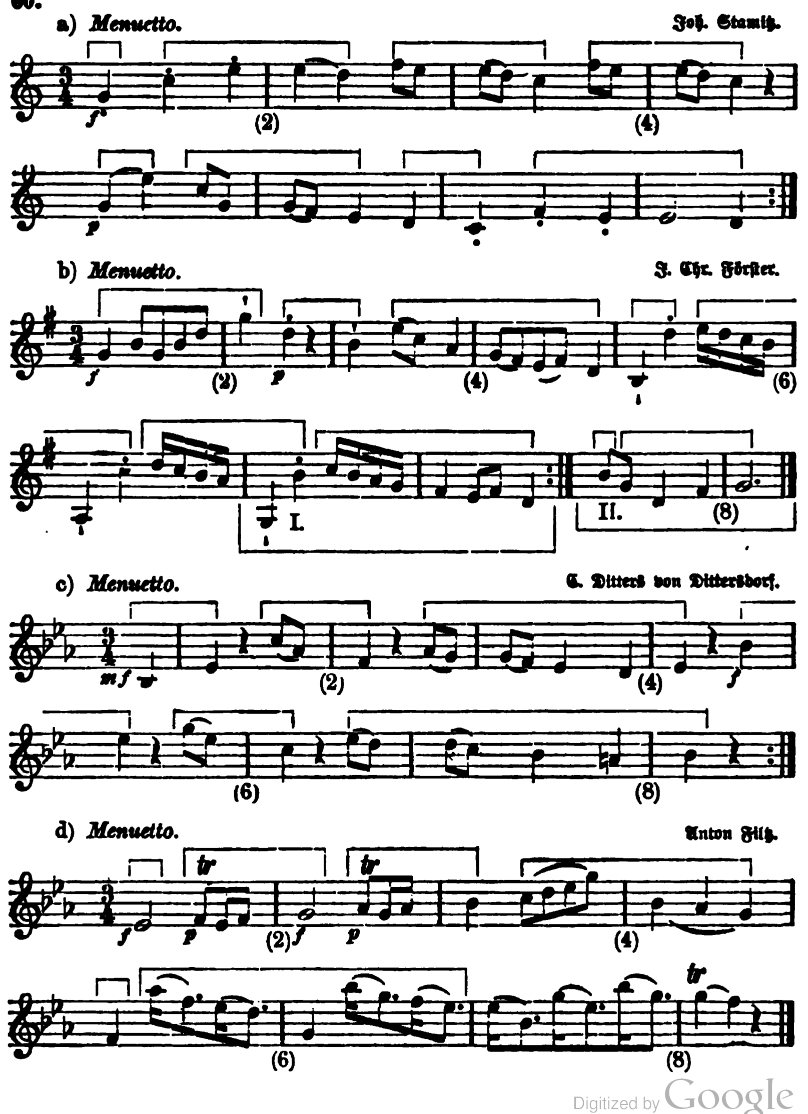


d. h. im Grunde setzt sich nur die Umgestaltung des Hauptmotivs fort, welche dasselbe im vierten Takt erfahren hat. Die Emphase der an Stelle der beiden Viertel f b tretenden Halben b im Auftakt des sechsten Taktes wird durch die Vergleichung mit der mehr nur graziösen Form in Fig. 59 sich der Empfindung voll erschließen.
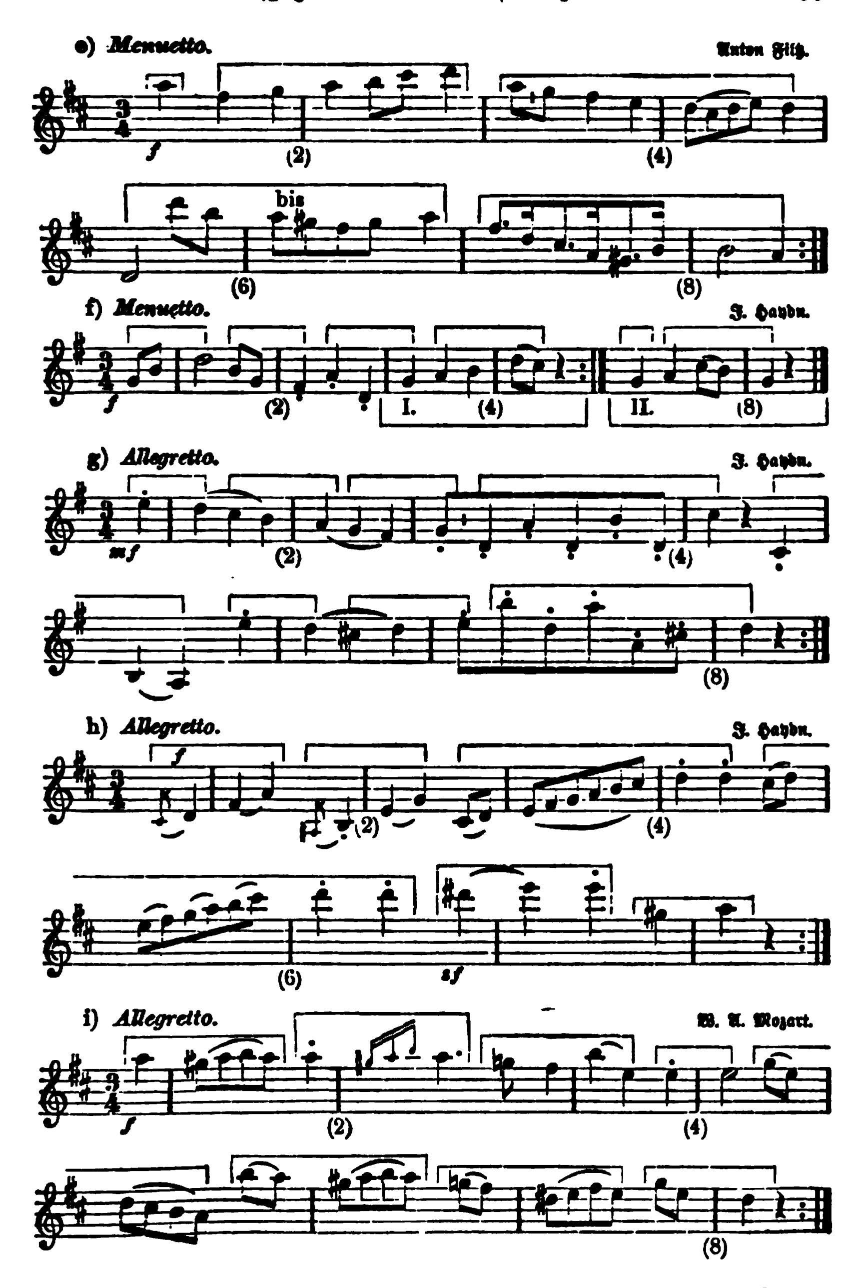
Erste Aufgabe.

Der Schüler gehe nunmehr vertrauensvoll daran, menuettartige Einfälle niederzuschreiben und zunächst bis zum Umfange von acht Takten auszuführen, je nach Befund mit oder ohne Repetition, im ersteren Falle mit leichter Abänderung des Schlusses (bei der Wiederholung Ganzschluß statt Halbschluß). Ist das Ergebnis kein wirkliches Menuett, so soll ihm daraus kein Vorwurf erwachsen. Einfälle ganz anderer Art stelle der Schüler einstweilen zurück; es wird sich bald Gelegenheit finden, auch sie auszuarbeiten. Das Menuett hat aber einen ziemlich breiten Spielraum bezüglich des Tempo von munterer Grazie (Allegretto) bis zu einer gewissen Grandezza, ist auch weder an Dur noch an Moll gebunden (bevorzugt allerdings Dur), liebt zwar im allgemeinen ein Viertel Auftakt, setzt aber doch auch sehr oft mit dem Taktschwerpunkte (ohne Auftakt) ein. Als Grundrhythmus des Menuetts darf ♩| 𝅗𝅥 angesehen werden, doch neigt dasselbe dazu, denselben zur Bewegung in Vierteln mit gelegentlicher Auflösung in Achtel zu entwickeln, die aber bei den Cäsurstellen (zweiter, vierter, sechster, achter Takt) gern unterbrochen wird. Alle diese Bemerkungen sollen aber mehr für eine Beurteilung der Arbeit in Betracht kommen, als die Phantasie vor ihrer Arbeit in bestimmte Wege leiten. Unsere oben zergliederten Beispiele haben zudem bereits zur Genüge dargethan, daß alles auf den ersten Einfall ankommt, der fast immer den Keim einer Weiterentwicklung in bestimmter Richtung in sich trägt. Wie der Schüler selbst, ehe er seine Arbeiten dem Lehrer vorlegt, an denselben Aenderungen und Verbesserungen vornehmen wird, wird der Lehrer an

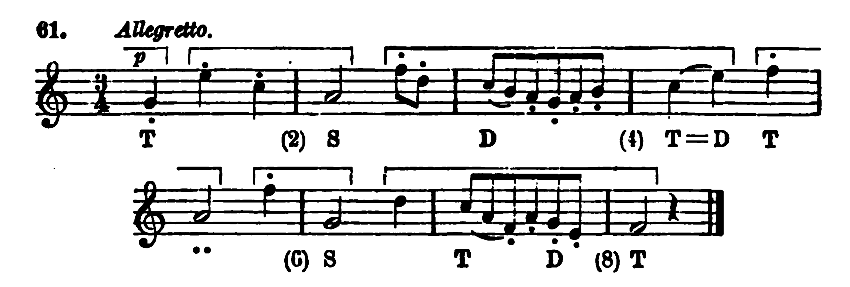
jedem einzelnen Beispiel Gelegenheit genug finden, die Struktur nach Analogie unserer analysierten Beispiele zu besprechen und für auffälligere oder störende Wirkungen die Gründe ausfindig zu machen. Um eine einseitige Anlehnung an eins der vier besprochenen Beispiele zu verhüten, folgen hier noch einige Anfänge anderer Menuetts, deren jedes wieder ein anderes Gesicht, jedes einen nicht näher in Worte zu fassenden Charakter, einen durchaus individuellen Ausdruckswert zeigt.

60.
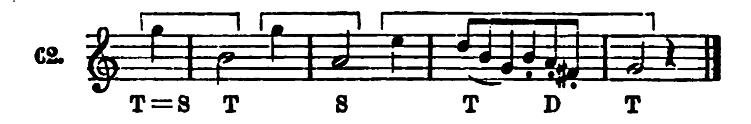



e) Menuetto.
Anton Filtz.
f
(2)
(4)
bis
(6)
(8)
f) Menuetto.
J. Haydn.
f
(2)
I.
(4)
II.
(8)
g) Allegretto.
J. Haydn.
mf
(2)
(4)
(8)
h) Allegretto.
J. Haydn.
f
(2)
(4)
(6)
sf
i) Allegretto.
W. A. Mozart.
f
(2)
(4)
(8)

Die durch Erfüllung der oben gestellten ersten Aufgabe sich ergebenden kleinen Tonstücke sind freilich noch keine vollständigen Menuetts, sondern nur erste Teile solcher, deren Fortsetzung und Ergänzung Gegenstand der folgenden Aufgaben sein wird. In Voraussetzung dieser späteren Weiterführung der Arbeit geben wir auch frei, daß diese achttaktigen Sätze in einen Halbschluß auslaufen oder aber zur Tonart der Dominante schließen. Ob eine solche Modulation gemacht wird oder nicht, auch den Moment, wann, und das Mittel, wodurch sie gemacht wird, überlassen wir zunächst durchaus dem Gange der durch das Ausgangsmotiv angeregten Phantasie. Verläuft sich dieselbe in unnatürliche Bahnen, so wird der Lehrer Gelegenheit nehmen, durch Transposition von der die Verirrung veranlassenden Note ab den Fehler zu verbessern. Derartige Einrenkungen wirken durch ihre dem Ohre direkt einleuchtende Logik in hohem Grade fördernd und klärend auf die Phantasiethätigkeit des Schülers. Hat z. B. der Schüler einen Satz folgender Art geschrieben:



so ist ihm begreiflich zu machen, daß die Modulation von C-dur nach F-dur (im fünften bis achten Takt sich wohl für das Ende eines in F-dur stehenden kleinen Stücks (als Rückwendung zur Haupttonart) schicken würde, nicht aber als erste Entwicklung von der Haupttonart C-dur aus, die vielmehr einen Aufschwung nach der Dominante hin erwünscht macht. Dieses ästhetische Bedenken wird sofort volle Ueberzeugungskraft gewinnen, wenn der Lehrer den ganzen Nachsatz um einen Ton nach oben transponiert:
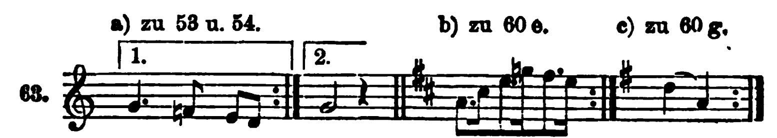


So gewiß es grundfalsch wäre, beim Komponieren nach bestimmten Rezepten zu verfahren und an Stelle der freien Produktion der angeregten Phantasie, an Stelle des lebendigen sich Ergehens in Tonvorstellungen eine verstandesmäßige Konstruktion von Notenfiguren

nach bestimmten Maximen zu setzen, so unentbehrlich ist doch für die Erziehung des Komponisten die immer erneute Hinweisung auf die durch die Komponisten der letzten Jahrhunderte gefundenen und von den Theoretikern allmählich auch begrifflich motivierten natürlichsten Wege des künstlerischen Gestaltens. Zur rechten Zeit herangezogen, werden dieselben eine wunderthätige Wirkung ausüben und jenes sichere Gefühl für das Normale in die Konzeption des angehenden Komponisten bringen, welches allein zum Abgehen vom gegebenen Wege zu seiner Zeit Berechtigung giebt.

§ 4. Die einfache zweisätzige Form.

Tonstücke von nur acht Takten sind nicht gebräuchlich, und wegen ihres gar zu kurzen Verlaufs kaum geeignet, eine Stimmung einigermaßen ergiebig zu umschreiben. Immerhin läßt sich achttaktigen Sätzen von ähnlicher Konstruktion wie Fig. 47, 60 f und 60 i, eine gewisse Abgeschlossenheit nicht abstreiten; dieselben heischen zunächst eine Fortsetzung nicht und stellen so, wie sie da sind, kleine thematische Konstruktionen dar, in denen die Prinzipien der Imitation und Kontrastierung bereits mehrmals wechselnd zur Geltung gebracht sind. Da sie die Tonart nicht verlassen und auf den achten Takt einen befriedigenden Schluß zur Tonika machen, so liegt ein direkter Zwang zum Weiterbilden in ihnen nicht vor. In noch höherem Grade kann das von den Menuetten Fig. 37, 43, 57 und 60 b gesagt werden, welche einen achttaktigen Satz wiederholen, nur mit Veränderung des Endes, welches das erste Mal die Form des Halbschlusses aufweist, an dessen Stelle die Wiederholung den Ganzschluß setzt. Die sofortige Wiederholung eines achttaktigen Satzes, der einen positiven Ganzschluß in der Haupttonart hat, ist als nicht ganz normal zu bezeichnen. Beethoven läßt Fig. 47 nicht wiederholen; es wäre das aber auch doppelt anfechtbar, da dieser Satz selbst schon nur durch Wiederholung eines Halbsatzes entsteht, der nur das erste Mal eine weibliche Endung hat, die er bei der Wiederholung abstößt. Mozart läßt Fig. 60 i ohne jede Veränderung wiederholen; normaler wäre es gewesen, diese Wiederholung durch einen Halbschluß oder zum mindesten durch eine weibliche Endung (z. B. d²-fis² statt d²) oder direkt durch Schluß auf der Terz oder Quinte der Tonika zu motivieren. Auch in seinem D-moll-Quartett läßt Mozart den ersten Satz unverändert wiederholen, obgleich derselbe einen männlichen Ganzschluß auf dem Tonartgrundtone macht; aber da dieser Satz ein auffälliges Einschiebsel hat (Takt 3—4 mit Verschiebung der Tonart wiederholt), so ist die Wiederholung zum bessern Verstehen erwünscht. In den Fällen, wo der achttaktige Satz einen Halbschluß in der Haupttonart macht, wird die Wiederholung ohne weiteres erwartet,

aber es wird auch erwartet, daß die Wiederholung statt des abermaligen Halbschlusses einen Ganzschluß in der Haupttonart bringt oder aber daß sie eine Modulation mit Ganzschluß zur neuen Tonika macht. Die unveränderte Wiederkehr auch des Halbschlusses in Fig. 48 und 60a ist daher einigermaßen überraschend und nicht ganz normal. Haydn legt aber in Fig. 48 durch die Echowiederholungen auf den abermaligen Halbschluß besonderes Gewicht und beseitigt dadurch die Wirkung einer nicht ganz befriedigenden Zufälligkeit, indem er an ihre Stelle die des Kapriziösen, Obstinaten setzt. Solche Ausnahmen können aber nur die Regel bestätigen, welche dahin zu formulieren ist, daß die vollständige Wiederholung eines vollständigen achttaktigen Satzes eine kleine Veränderung am Schluß erwünscht macht, derart, daß beim erstmaligen Vortrag eine zu definitive Schlußbildung vermieden wird und eine solche erst bei der Wiederholung gegeben wird. Selbst in den Fällen, wo der erstmalige Vortrag anstatt eines Halbschlusses in der Haupttonart einen Ganzschluß zur Tonika der Dominanttonart bringt, also eine Modulation stattfindet, ist die unveränderte Wiederholung nicht ganz einwandfrei (Fig. 53, 54, 60c, 60e, 60g, 60h); denn die Bedeutung der Modulation als Erringung einer neuen Tonart, als Sitz einer weiter folgenden Entwicklung wird durch solches sofortige Wiederbeginnen in der Haupttonart doch stark verleugnet und die Wirkung der Modulation damit abgeschwächt. Als normaler ist daher ohne Frage zu bezeichnen, daß Sätze, welche eine Modulation vollziehen, besser nicht sofort wiederholt werden; man wird deshalb gut thun, wenn man repetieren will, anstatt der Modulation das erste Mal nur einen Halbschluß in der Haupttonart zu machen, oder aber zwischen den Abschluß in der Dominante und dem Wiederanfang ein paar rückleitende Note einzuschieben, z. B.:



Natürlich möchte ich beileibe an Stücken wie 60g und 60h, die mir, so wie sie Haydn geschrieben, lieb und vertraut sind, keine Note ändern. Gerade in diesen beiden ist aber auch die Dominanttonart schon so stramm ausgebildet, und besonders in 60h ein so kräftiger Aufschwung genommen, daß eine matte Rückleitung gar nicht mehr ohne schlimmen Schaden anzubringen wäre. Mit aller Verehrung der Meister und Hochhaltung ihrer Werke ist es aber doch sehr wohl vereinbar, als eigentlich normal diejenigen Arten der Fortspinnung hinzustellen, welche restlos logisch motivierbar sind. Erkennen wir an, daß die Wiederholung eines achttaktigen Satzes besser eine kleine Veränderung am Ende erleidet, derart, daß die erste Form der Schluß-

bildung die Wiederholung notwendig oder doch erwünscht macht, zum mindesten aber vermittelt, und die Wiederholung eine Steigerung der Wirkung bringt (bestimmteren Schluß, Modulation), so haben wir zunächst die zwei Hauptfälle zu unterscheiden, **ob der Satz moduliert oder nicht**, und danach weiter zu spezifizieren:

A. ohne Modulation:

a. Vordersatz mit Ganzschluß, Nachsatz das erste Mal mit Halbschluß, das zweite Mal mit Ganzschluß.

b. Vordersatz mit Halbschluß, Nachsatz mit Ganzschluß, das erste Mal mit weiblicher Endung oder Terzschluß ꝛc., das zweite Mal mit bestimmter männlichen Endung.

B. mit Modulation:

a. Vordersatz mit Ganzschluß, Nachsatz das erste Mal mit Halbschluß in der Haupttonart, das zweite Mal mit Ganzschluß in der Dominanttonart.

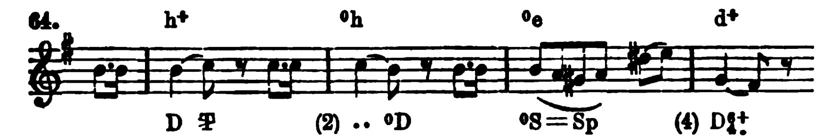
b. Vordersatz mit Halbschluß, Nachsatz mit Ganzschluß, das erste Mal in der Haupttonart, das zweite Mal in der Dominanttonart.

Dazu ist vor allem zu bemerken, daß die hier gegebenen Bestimmungen von Halb- oder Ganzschlüssen für den Vordersatz nicht rigoros gemeint sind. Wie schon Fig. 37 belegt, sind Bildungen mit guter Wirkung möglich, welche den ersten Harmoniewechsel erst auf den achten Takt bringen, so daß im vierten Takt weder ein Halbschluß noch ein Ganzschluß nachweisbar ist. Fig. 60 i zeigt die Kadenz im vierten Takt erst bis zur Subdominante fortgeschritten, und so sind noch eine ganze Reihe anderer Möglichkeiten zu statuieren, welche wir hier nicht schematisch entwickeln, die aber darum nicht verworfen werden sollen, wenn der Schüler sie statt der hier aufgestellten spontan findet. Doch sei z. B. darauf aufmerksam gemacht, daß der dreimaligen Wiederkehr der Halbschlußwirkung in 60 b (Förster), nämlich im vierten und achten Takte des ersten und im vierten Takte des zweiten Vortrags eine gewisse Lahmheit eignet, die besser vermieden wird.

Wenn wir nun dazu fortschreiten, dem ersten (wiederholten oder auch nicht wiederholten) Satze, dessen Bildung der Gegenstand unserer ersten Aufgabe war, einen zweiten folgen zu lassen, der in ähnlicher Weise eine Wiederholung zuläßt, so erweitern wir damit den Gesamtumfang der damit hergestellten kleinen Tonstücke mit den eventuellen Wiederholungen bereits auf die Dauer von 32 Takten. Nach den Erfahrungen des vorigen Paragraphen wird damit von neuem die wechselnde Geltendmachung der Prinzipien der Kontrastierung und Nachbildung notwendig werden. Fassen wir zunächst die Fälle von A der obigen Klassifikation ins Auge (erster Satz ohne Modulation auch bei der Wiederholung abschließend), so wird die vollendete Abgeschlossenheit

des ersten Satzes, welche in keiner Weise eigentlich eine Fortsetzung heischt, gebieterisch darauf hindrängen, zunächst eine stärkere Kontrastwirkung zu bringen, nach welcher das Zurückkommen auf den Charakter des ersten Satzes mit erneuter Frische wirken kann.

Diese Kontrastierung wird sich durch verschiedene Mittel erreichen lassen, nämlich durch Einführung neuer Motive oder durch stärkere Umgestaltung bereits dagewesener, ferner durch Veränderung der Tonart, durch auffällige Veränderung der Tonlage u. s. w. Gewöhnlich werden mehrere solche Mittel zusammenwirken, aber der motivische Aufbau des ersten Satzes wird auch hier wieder in erster Linie bestimmend sein für die Art, wie der zweite sich kontrastierend einführt. Zeigt der erste Satz nur wenige größere Linien (zwei- oder gar viertaktige Motivbildung), so wird eine Kontrastwirkung durch kleingliedrige Faktur zu erzielen sein; ist umgekehrt der erste Satz mehr zerstückt, so wird eine weit ausholende Melodieführung gegensätzlich wirken. Die Harmonie gebärdet sich in solchen Fällen, wo der Hauptsatz die Modulation meidet, gern so, als wolle sie eine Modulation machen, lenkt aber rechtzeitig zum Halbschlusse in der Haupttonart um. Z. B. kontrastiert Beethoven den Hauptsatz Fig. 47 durch folgende vier Takte:
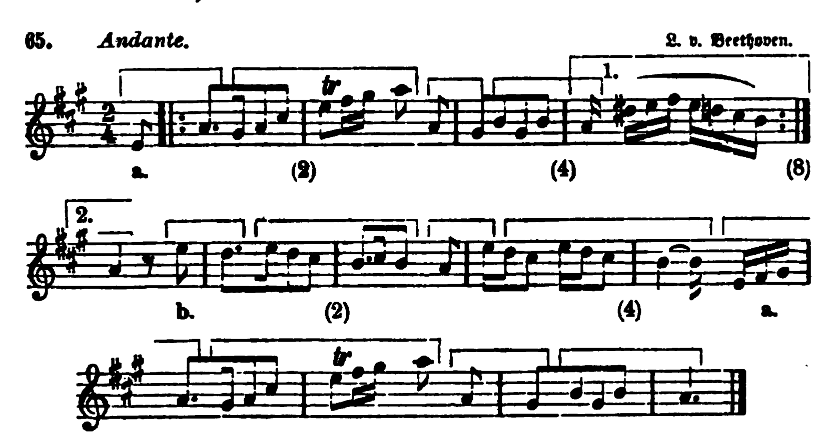


deren Anfang zwar ohne Begleitung als G-dur während verständlich ist, aber vom Komponisten im Sinne der Paralleltonart E-moll harmonisiert ist und erst im 3.—4. Takt zurücklenkt. Nach diesen vier Takten aber bringt er die vollständige Wiederholung des Satzes Fig. 47. Wie sind diese vier Takte im rhythmischen Schema zu verstehen? Bilden sie ein Sätzchen für sich, das nur vier Takte Umfang hat oder sind sie Vordersatz für die folgenden ersten vier Takte der Wiederholung des ersten Satzes, so daß die vier letzten Takte desselben zur Wiederholung des Nachsatzes werden? Keine von beiden Auslegungen ist wohl vollkommen richtig. Den vier Takten eine isolierte Mittelstellung anzuweisen, liegt zunächst keinerlei Grund vor, da der Halbschluß auf die direkte Fortsetzung hinweist; wir werden deshalb die Wiederkehr der ersten Hälfte des Hauptsatzes in der That zunächst als Antwort auf dieselben auffassen, aber mit dem Wiedererkennen der die vollständige Schlußwirkung aufhebenden weiblichen Endung h g den achten Takt zum vierten Takt umdeuten, d. h. nochmals einen Nachsatz erwarten, dem gegenüber der bereits vorgetragene die Bedeutung des Vordersatzes wieder erlangt, wie er sie im ersten Satze hatte. Gerade solche Sätze wie Fig. 47, in denen der Nachsatz nur eine Nachbildung des Vordersatzes ist, erhalten gern einen Parallel-

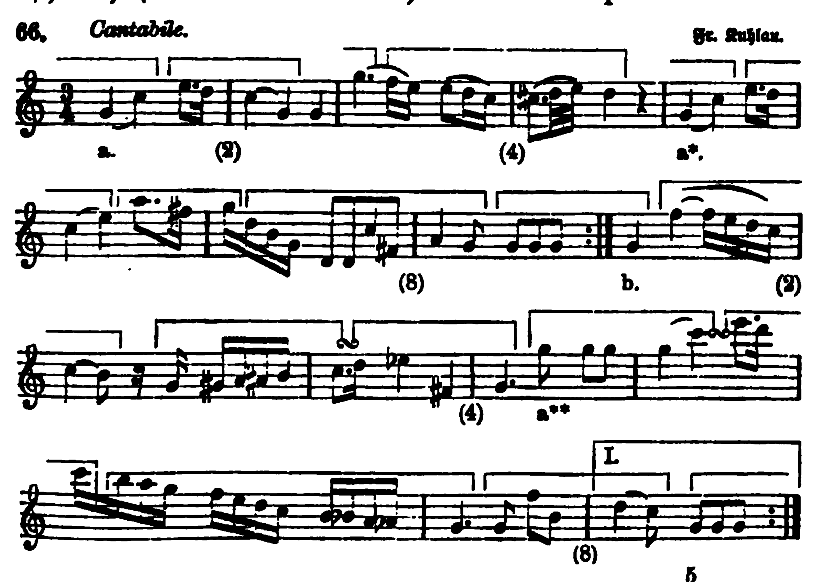
satz, dessen erste Hälfte kontrastiert, während die zweite wiederum eine Nachbildung der ersten Halbsätze ist, so daß die Form entsteht:

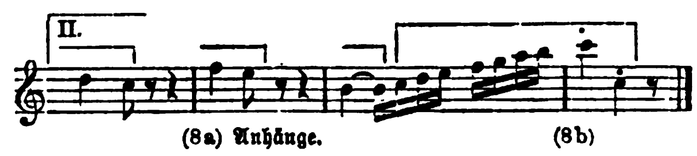
1—4	5—8	1—4	5—8
a	a	b	a

Diese Form hat z. B. ganz rein der erste Teil der Bagatelle op. 33 II von Beethoven:



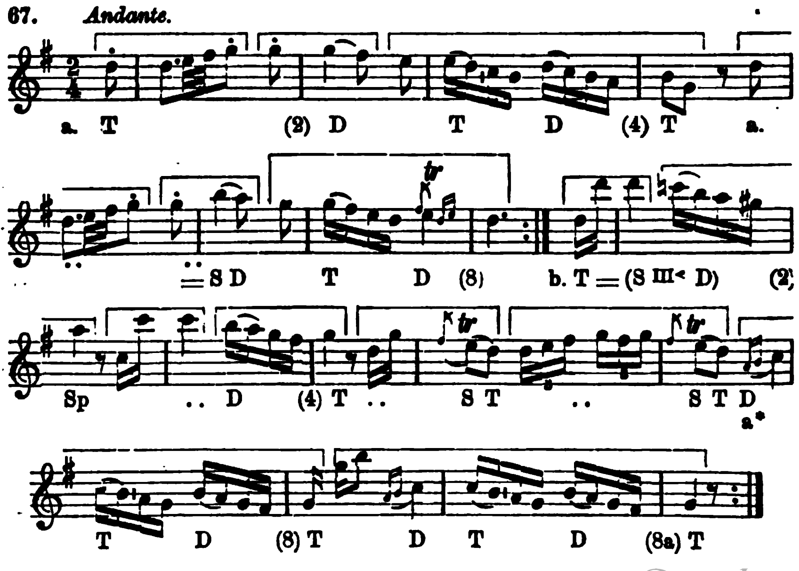
Ein vollständiges Sonatensätzchen, das sich auf diesen Umfang beschränkt, ist das Cantabile in Kuhlaus Sonatine op. 55 II:





Die beiden Beispiele unterscheiden sich nur darin, daß das erste im Hauptsatze nicht moduliert, und das zweite im Nachsatze, welcher den Schluß zur Dominante macht, den Ausdruck nicht unerheblich verstärkt. Sonst ist die Struktur durchaus die gleiche. Das kontrastierende Halbsätzchen (b) ist in beiden aus Motiven gebildet, welche aus denen des Hauptsatzes entwickelt sind, aber erheblich umgestaltet; bei beiden ist das ganze Halbsätzchen von der Dominantharmonie getragen, bei Beethoven durch alle vier Takte dieselbe rein nebst ihrer charakteristischen Septime (d beim E-dur-Akkord) festhaltend, bei Kuhlau zuerst (Takt 1—2) ebenso (g h d f), dann aber einen schnellen Schluß zur Tonika der Dominanttonart (g h d) machend. Das zweite Beispiel ist dadurch für uns noch besonders instruktiv, daß es zeigt, wie ein zweiter Satz, der am Schluß auf die Motive des ersten zurückkommt, dieselben transponieren muß, um den Schluß in der Haupttonart zu machen, während der erste zur Dominante schloß. Noch ein drittes Beispiel mag hier Platz finden, das ebenfalls im Hauptsatze zur Dominante schließt, besonders hübsch im dritten Halbsatze kontrastiert (schon im vierten Takte wieder zur alten Tonika schließend) und im letzten Nachsatz nur die Motive der ersten beiden Halbsätze reproduziert. Es ist das kleine Andante einer zuerst von mir veröffentlichten Sonatine Haydns vom Jahre 1766 (Haydns Klavierwerke im Verlage von Augener & Co., Bd. 1 S. 23):

67. *Andante.*



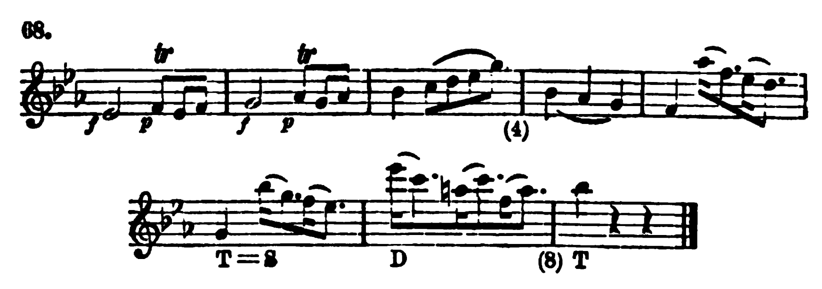
Der innige Ausdruck des ganzen Stückchens wird gewiß im Herzen jedes guten Musikers Wiederhall finden. Besonders sei hingewiesen auf die schöne einheitliche Linie der ersten vier Takte, welche in den folgenden vier Takten eine ergreifende Steigerung durch die einfachsten Mittel erfährt. Das kontrastierende Halbsätzchen drängt seinen Ausdruck auf zwei und zwei Takte zusammen, indem es abermals noch höher hinauflangt, um so für seinen ganzen Verlauf ein allmähliches Wiederzurücksinken zu ermöglichen. So verbindet es die gegen den Hauptsatz abstechende kleinere Gliederung mit der Einheitlichkeit im Ganzen, ja die beiden Sätze bilden schließlich eine bis zum d''' aufsteigende Linie, die sich wieder bis zum g^1 herabsenkt.

Zweite Aufgabe.

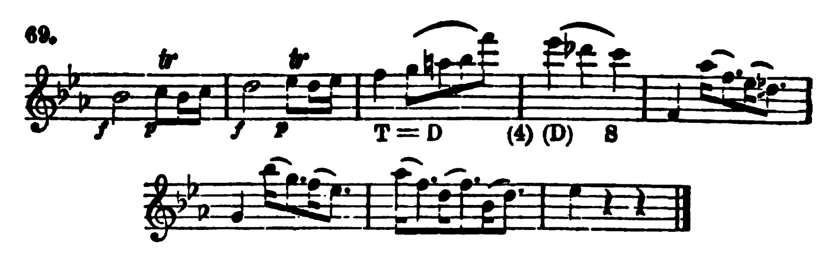
Der Schüler bilde jetzt zu seinen als erste Aufgabe gearbeiteten achttaktigen Menuettsätzen (mit oder ohne Repetition) anschließende zweite Sätze nach dem Muster der Beispiele dieses Paragraphen. Mit Vorbedacht habe ich ihm nicht die Fortsetzungen der Menuettanfänge Fig. 37 ff. gegeben. Mag er sich aber daran versuchen, diese selbst in ähnlichem Sinne weiterzuführen, wobei er wahrscheinlich zumeist auf ganz andere Wege kommen wird, als die, welche der Komponist wirklich eingeschlagen hat. In der Mehrzahl der Fälle haben die Komponisten die zweiten Teile der Menuetts weiter ausgeführt und allerlei Komplikationen angewendet, welche wir nur ganz allmählich erläutern dürfen, um nicht die Grundlagen der Formgebung zu erschüttern und Verwirrung in die ersten Versuche des Kompositionsschülers zu bringen. Die kleinen Schlußanhänge von Fig. 66 und 67 werden ebenso leicht verstanden werden (oder noch leichter) wie die von Fig. 49. Einstweilen sei es an der Vorführung dieser harmlosen Anhängsel genug, um ahnen zu lassen, wie der glatte achttaktige Verlauf des rhythmischen Grundschemas Abänderungen erfahren kann. Findet sich in den eigenen Versuchen Anlaß oder Gelegenheit, dergleichen zu machen, so werde es nicht gerügt. Auch die anschließend an Fig. 64 erwähnte Möglichkeit der Erweiterung des zweiten Satzes auf zwölf Takte dadurch, daß auf den viertaktigen kontrastierenden Halbsatz anstatt eines nur viertaktigen Nachsatzes, der auf den ersten Satz zurückgreift, der ganze erste Satz wiederkehrt (nur eventuell mit Transposition seiner zweiten Hälfte, wenn dieselbe modulierte), ist dem Schüler durchaus zur Wahl zu stellen.

Für die Weiterführung der modulierenden Sätze, welche auf Grund von Aufgabe 1 ausgeführt worden sind, muß noch auf eines aufmerksam gemacht werden. Zeigen dieselben zwei mit verschiedenen Motiven gearbeitete Halbsätze, so ist es nicht rätlich, den zweiten Satz wiederum mit neuen Motiven zu arbeiten, sondern es wird als Be-

dürfnis empfunden werden, demselben eine ähnliche, hauptsächlich durch die umgekehrte Modulationsrichtung unterschiedene Anlage zu geben. Mancherlei Modalitäten der speziellen Ausführung dieser allgemeinen Norm sind möglich, doch erscheint zunächst als die normalste Art der Bildung eines solchen Parallelsatzes die Transposition des Vordersatzes in die Dominanttonart und im Nachsatz die Ersetzung der Modulation zur Dominante durch die Rückmodulation. Wenn eine solche durch die Notwendigkeit der Rückmodulation direkt an die Hand gegebene Form sich nicht gerade häufig an sechzehntaktigen Stücken in der Litteratur nachweisen läßt, so liegt das in der Hauptsache daran, daß so kurze Tonstücke gewöhnlich sich der Modulation enthalten und noch seltener den Nachsatz des ersten Satzes aus anderem Material bilden, als den Vordersatz. Gäben wir z. B. dem Menuett der Es-dur-Symphonie von Filtz (Fig. 60 d) zunächst statt des Halbschlusses in der Haupttonart den Ganzschluß in der Dominanttonart:

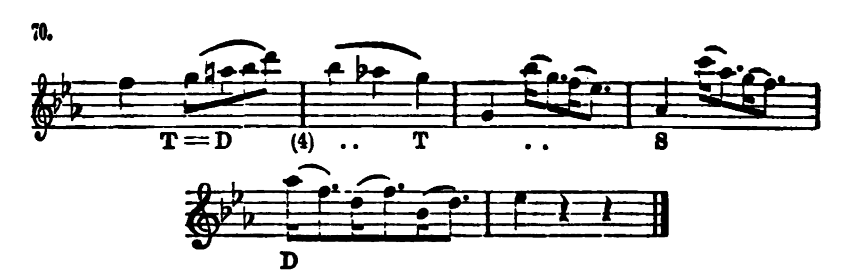


so würde ein Parallelsatz folgender Konstruktion gewiß durch innere Logik gerechtfertigt erscheinen und sowohl das Prinzip der Imitation als das der Kontrastierung bestens zur Geltung bringen, z. B.:



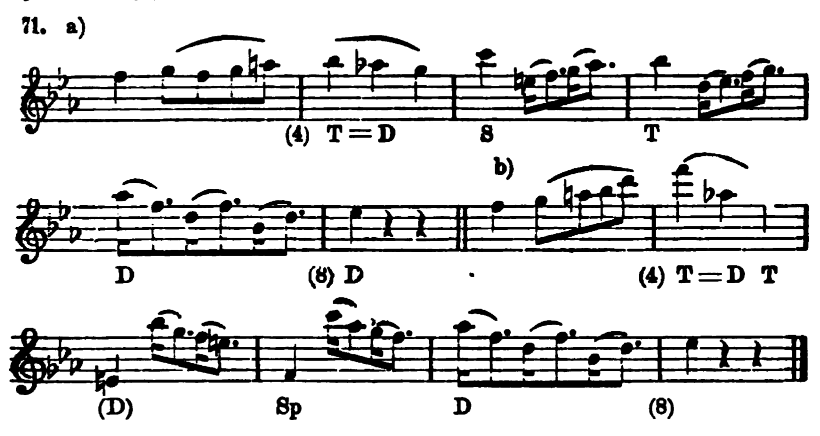
oder aber, wenn man die etwas gewaltsame Erzwingung des nächsten Wegs von der Dominanttonart zur Subdominante der Haupttonart (Takt 4) durch die mildere Rückwendung zur alten Tonika ersetzt, so würde allerdings eine nicht unwirksame Steigerung damit aufgegeben werden, dafür aber die notengetreue Uebereinstimmung von Takt 5—6 in Wegfall kommen und der Nachsatz dennoch als noch strengere Nachbildung desjenigen der ersten Sätze erscheinen:

70.



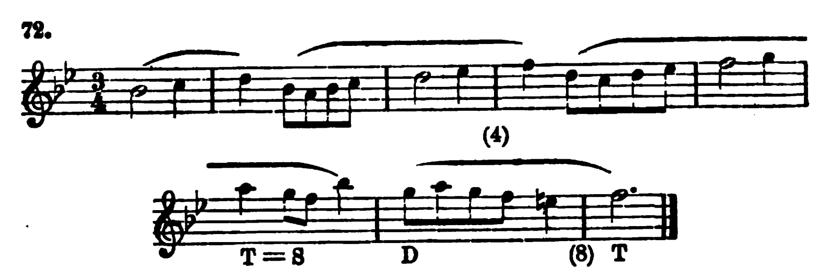
Noch gar manche andere Möglichkeit wird sich der frei formenden, nur ungefähr durch die Absicht der freien Nachbildung des ersten Satzes geleiteten Phantasie darbieten, z. B.

71. a)
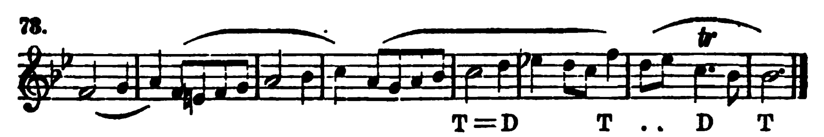


u. dgl. m. Selbst wenn die restlose Erklärung des harmonischen Sachverhaltes zunächst noch dem gegenwärtigen Standpunkte der Arbeiten vorauseilen sollte, mögen solche Bildungen unbeanstandet passieren. Fig. 71b würde im 5.—6. Takte die Tonart F-moll leicht berühren, aber der F-moll-Akkord ist nichts anderes als die Subdominante der Haupttonart Es-dur mit der charakteristischen Dissonanz f (Kap. 1 § 2). Wenn auch das volle Verständnis derartiger Bildungen die Absolvierung der Harmonielehre voraussetzt, so würde es doch falsch sein, Wendungen wie diese, die dem Anfänger in der Komposition zufolge der Gewöhnung an unsere reichgestaltige Musik naheliegen, ganz auszuschließen und zurückzuweisen. Für solche Fälle wird sich der Lehrer zweckmäßig des Hinweises bedienen können, daß Erhöhungen und Erniedrigungen leitereigener Töne besonders dann leicht verständlich auftreten, wenn durch sie die Harmonie die Bedeutung einer *Dominante der folgenden* erhält. In Fig. 71b würde keine Bemerkung nötig sein, wenn im 5.—6. Takt es statt e♮ stände; dann hätten wir Takt 5—8 die Kadenz T—S^6—D—T; das e♮ macht aber aus der Tonika es^+ die
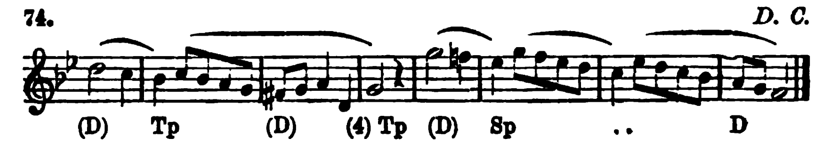
Dominante (e g b = c^7) des F-moll-Akkords, in dessen Gestalt die S Takt 6—7 erscheint. In Fällen, wo Vordersatz und Nachsatz des ersten Satzes mit den gleichen Motiven gebildet sind, wird im allgemeinen der zweite Satz gern wenigstens in seiner ersten Hälfte neue Motive oder starke Umbildungen derselben Motive bringen, auch wenn der erste Satz moduliert; doch würde z. B. Fig. 37, wenn wir dem Beispiele die Modulation im ersten Satze gäben:



sehr wohl ohne Wirkung zu großer Einförmigkeit nach sich einen dem ersten völlig gleichgebildeten Parallelsatz vertragen, der von der Dominanttonart aus zur Haupttonart zurückführt. Da er, wie betont, nur eine einzige bis zum Ende des 6. Taktes stetig ansteigende Linie bildet, die noch keine Nachbildung erfahren hat, so darf der zweite Satz sehr wohl diese bringen:



Es ist leicht zu erkennen, daß eine solche Nachbildung des ersten Satzes durch den zweiten insofern den Keim zur ferneren Weiterbildung in sich trägt, als sie das Verlangen nach einem thematischen Kontrast immer lebhafter wachruft. Die große Konsequenz in der Festhaltung des sekundweise nach oben vordringenden Hauptmotivs legt zum mindesten für einen weiter folgenden dritten Satz eine reichlichere Verwendung der Umkehrung des Hauptmotivs sowie eine Herausbildung kürzerer Linien an Stelle der einen achttaktigen nahe, z. B.



Nach einem solchen dritten Satze könnte dann sehr wohl der erste in der Fassung von Fig. 37 abschließend folgen (mit Ganzschluß in

B-dur). Damit hätten wir aber ein Stück im Umfange von vier achttaktigen Sätzen, das in jeder Beziehung der Form von Fig. 65 und 66 (a, a, b, a) entspräche, nur wären achttaktige Sätze an die Stelle viertaktiger Halbsätze getreten. Dieser Ausblick auf die Möglichkeit der Erweiterung der Formen unter Beibehaltung ihrer Konstruktionsweise nur durch Ausreckung der Glieder auf die doppelte Dauer bestätigt nur die Erfahrung, die wir bereits innerhalb der einzelnen achttaktigen Sätze machten; auch da erkannten wir bereits die Möglichkeit, eintaktige oder aber zweitaktige, ja viertaktige Motive einander gegenüberzustellen und durch ihre Zusammenschließung zur Einheit größere Bildungen mit Einheitsbedeutung zu gewinnen. Den Versuch einer Schematisierung der verschiedenen Möglichkeiten des Aufbaues von Halbsätzen und Sätzen aus Taktmotiven giebt des Verfassers „Katechismus der Kompositionslehre" (2. Aufl. 1897). Hier sehen wir von solcher Schematisierung ganz ab, indem wir vielmehr der freien Phantasiethätigkeit die unbeschränkte Wahl unter den überaus zahlreichen Möglichkeiten überlassen; dieselbe hat nicht Schemata durchzuprobieren, sondern wird durch die Natur des zum Ausgang genommenen Motivs und seine ersten Kontrastierungen und Imitationen in jedem konkreten Falle auf bestimmte Wege der Fortspinnung hingedrängt werden, die wohl eine Kontrolle, Kritik und eventuelle Korrektur durch die Anwendung logischer und ästhetischer Kategorien finden können, keinesfalls aber durch solche zum voraus bestimmt und aufgesucht werden sollen. Welcher Art diese Kategorien sind, haben wir bereits, soweit es für die ersten Versuche erforderlich ist, klargestellt: Einheit und Mannigfaltigkeit sind ewig die beiden Pole, um welche sich im Kunstschaffen alles dreht. Je weiter wir unsere Kreise ziehen, desto stärker werden die Kontrastierungen werden können, aber selbst die allergrößten Formen, welche auf diesen Namen noch Anspruch erheben, werden des einigenden Bandes nicht entbehren können. Zur Kontrastierung eignen sich unter allen Umständen nur Begriffe, die letzten Endes in einer höheren Einheit aufgehen; nicht blau und süß, nicht gelb und bitter sind zur Kontrastierung geeignet, wohl aber blau und gelb (Farben) und süß und bitter (Geschmack). Auch in der Musik giebt es disjunkte und disparate Begriffe, jene ergeben Kontrastierungen, diese zusammenhangsloses Stückwerk. Der künstlerische Instinkt erweist sich in höherem Grade als alle vernünftige Berechnung der Aufgabe gewachsen, die Grenzen zu bestimmen, welche der Kontrastierung gezogen sind; deshalb wird auch die Kritik und Korrektur, welche der Lehrer an den Arbeiten des Schülers ausübt, nicht von Regeln und Lehrsätzen aus geschehen, sondern die Ablehnung und Anerkennung hat ebenfalls durchaus auf dem Gebiete der künstlerischen Anschauung, der durch die Arbeiten des Schülers in Funktion versetzten nachschaffenden Phantasiethätigkeit zu erfolgen. Allerdings wird aber der Schüler Gründe verlangen, und nur der wird auf der Namen eines Lehrers Anspruch erheben können, welcher die Urteile seines künstlerischen

Gefühles mit Gründen belegen kann. Die schönste Aufgabe des Lehrers ist, das Stilgefühl, das Feinempfinden für verletzende Verleugnungen der inneren Einheitlichkeit der noch so buntgestaltigen Erzeugnisse der frei schaffenden Phantasie auszubilden und zu steigern. Deshalb wird er von Anfang an und immer wieder den Schüler darauf hinweisen, daß derselbe nicht Noten, sondern ausdrucksvolle Motive erfinde und dieselben in seiner Seele ihr eigenes Leben leben lasse. Selbst diese ersten Aufgaben soll er nicht auf dem Papier, auch nicht am Klavier ausführen, sondern er soll sich mit den Motiven, die ungewollt in seiner Phantasie entstehen, tragen, bis dieselben in der Phantasie selbst zu größeren Bildungen wachsen. Eine echte Künstlernatur zeitigt ihre Ideen nicht am Schreibtisch, sondern überall und zu jeder Tageszeit, auf einsamer Wanderung im Freien, aber auch sogar im lärmenden Freundeskreise. Dieses innere selbstthätige Weiterarbeiten keimender Ideen ist die erste Voraussetzung alles wirklichen Kunstschaffens, und nicht früh genug kann der angehende Komponist zu der Erkenntnis gebracht werden, daß jede andere Art des Produzierens eine Lüge ist. Die Arbeit am Schreibtisch wird damit gewiß nicht in ihrer Bedeutung unterschätzt. Der technische Apparat der Umsetzung der noch so intensiv mit ganzer Seele erlebten musikalischen Vorstellungsketten in wohlgesetzte Notenreihen und gar letzten Endes in allen Details vollständig ausgeführte Partituren vielstimmiger Vokal- und Orchesterwerke ist ein gar sehr komplizierter, und auch das geborene Genie hat mit dessen völliger Bewältigung ein gut Stück ehrlicher Arbeit zu überwinden. Im Anfang stellen sich gar seltsame Täuschungen über die Natur der eigenen Ideen heraus, wenn es gilt, sie definitiv zu fixieren; dieselben erscheinen niedergeschrieben und gespielt dem jungen Autor selbst schal und gar nicht dem entsprechend, was er in ihnen empfand, ehe er sie fixierte: in solchen Fällen ist aber gewöhnlich nicht eine Ueberschätzung ihres Gefühlsinhaltes vor der Niederschrift die Ursache der Enttäuschung, sondern vielmehr die Unvollkommenheit der Reproduktion in der Niederschrift, also die ungenügende Beherrschung des technischen Apparates. Da, wie bereits mehrfach betont, auch die einfache unbegleitete Melodie stets harmonisch vorgestellt wird, wenn auch nicht in dem modernen Sinne der Ausführung durch ein Ensemble akkordisch zusammenwirkender Stimmen, so doch in dem Sinne immanenter Harmonie, so ist es nicht nur möglich, sondern an allen Ecken und Enden zu empfinden und zu konstatieren, daß eine andere harmonische Deutung die schönsten Wirkungen einer Melodie zu vernichten oder zur Banalität zu verflachen vermag. Hält der Komponist nicht neben der Melodielinie auch ihren harmonischen Sinn in der Erinnerung fest, so kann ihm freilich eine Melodie, die ihn, als er sie erfand, aufs heftigste erregte, die ihm des edelsten und gewähltesten Ausdruckes voll erschien, nach der Niederschrift flach und alltäglich erscheinen. Deshalb wird er gut thun, beizeiten auch die Fixierung der Harmonie zu versuchen, auch wenn ihm zunächst

dafür die schulgemäße Vorbildung fehlen sollte. Die Tonphantasie eines geborenen Komponisten ist stark genug, ihm wenigstens für solche ihm besonders von Herzen kommenden Momente auch einen Akkordklang an die Hand zu geben, dessen Andeutung in der Skizzierung der Melodie ihn vor solchem nachträglichen Verluste der Wirkung bewahrt. Jeder angehende Komponist sollte ein Skizzenbuch mit sich führen, mag dies auch nur aus einigen Fetzen Notenpapier und einem Stück Bleistift bestehen, um ihn intensiv packende Eingebungen des Momentes festzuhalten. Jeder derartige produktive Moment kann, solchergestalt für geeignete Zeiten aufbewahrt, zum Ausgangspunkte der Schaffung eines größeren Kunstwerkes werden, wenn derselbe, aus dem Skizzenbuche wiederum in die angeregte Phantasie zurückversetzt, sich in einer Weise selbstthätig fortsetzt, welche ihm damals, als er notiert wurde, versagt war.

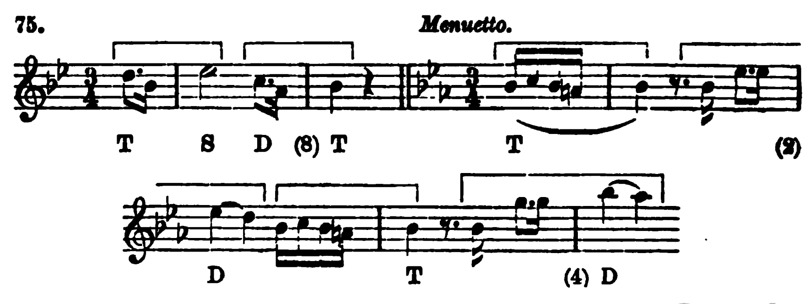
Wenn auch nicht in Abrede gestellt werden kann, daß auch Motive, welche der Komponist nicht selbst erzeugte, sondern die er irgendwie und irgendwo bei anderen vorfand, solche fortzeugende Kraft entwickeln und zu wertvollen selbständigen Erzeugnissen führen können, so ist doch auch dafür mindestens ihr Uebergehen in die lebendige Tonphantasie unerläßlich; nur ein Motiv, das für ihn selbst volle Lebenswahrheit in der Empfindung gewonnen hat (wobei es ganz etwas anderes werden kann, als es vielleicht in der Empfindung dessen war, von dem es übernommen wurde) kann sich bedeutender entfalten. Die bereits berührte unendliche Verschiedenheit des Ausdruckswertes kurzer melodisch-rhythmischer Motive macht es allein erklärlich, wie die doch schließlich immerhin beschränkte Zahl möglicher Kombinationen nur weniger derselben Skala angehörigen Töne zu der thatsächlich unerschöpflichen Fülle von Fortbildungen führen kann, welche die Litteratur belegt; mit dieser Erkenntnis entfällt aber auch der letzte Schatten eines Plagiats für die Wiederkehr solcher kleinsten Fragmente in Werken verschiedenster Zeit- und Stilgattungen, und ist solche Anregung zum selbständigen Weiterbilden durch solche kleine Ansätze bedingungslos freizugeben. Dennoch wird der junge Komponist solche Urkeime seiner Schöpfungen, die er nachgehends in Werken anderer wiederfinden wird, lieber aus der eigenen Phantasie erzeugen, als anderswoher übernehmen. Nicht zu billigen ist das Streben, von etwas Unerhörtem seinen Ausgang zu nehmen; dasselbe scheitert auf alle Fälle an der thatsächlichen Unmöglichkeit und führt bestenfalls in einigen wenigen Fällen zu Absurditäten und Abnormitäten. Eine Grimasse, einen verzerrten Ausdruck mit Absicht als erstes Motiv einer Komposition zu wählen, ist durchaus unkünstlerisch; wenn aber wirkliches Empfinden, sinnlich lebendiges Anschauen das Motiv in der Phantasie geweckt hat, so mag dasselbe noch so einfach und tausendmal dagewesen sein, es wird in seiner Weiterbildung individuelle Züge annehmen. Mit der hieraus resultierenden Originalität lasse sich der angehende Komponist genügen und verzichte von vornherein darauf, nie Dagewesenes ersinnen

zu wollen. Die schönsten Wirkungen haften in der Musik an dem, was uns lieb und vertraut ist, d. h. was uns direkt anspricht, als wäre es ein altes Bekanntes. Diese Eigenschaft hat alles schlicht und unreflektiert erfundene, auch dann, wenn es wirklich und nachweislich neu ist. Der Komponist soll weder absichtlich nachbeten, noch absichtlich Neues bringen; er soll schreiben wie er kann und muß, dann wird auch das Neue zu rechter Zeit sich einstellen.

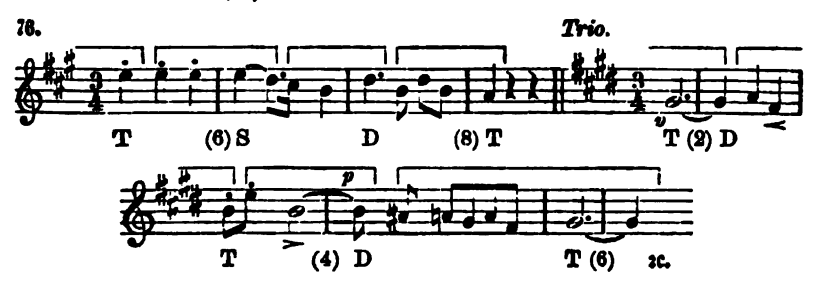
§ 5. Themenkontrastierung durch Tonartwechsel ohne vermittelnde Modulation.

Zu den stärkeren Mitteln der Kontrastierung, welche die Ausarbeitung größerer Tonstücke erfordert, gehört vor allem auch der plötzliche Uebertritt in eine andere Tonart. Von den Modulationen, welche eine größere Anzahl der im vorigen Kapitel mitgeteilten Menuette, auch die liedartigen Stücke Fig. 66 und 67, im zweiten Teile des ersten achttaktigen Satzes machen, unterscheiden sich die Tonalitätssprünge, der plötzliche Wechsel der Tonart, deren Betrachtung wir uns jetzt zuwenden, vor allem dadurch, daß dieselben nicht in die thematische Entwicklung hineinfallen, sondern vielmehr nach dem Abschluß eines Satzes in der einen Tonart einen neuen Satz in der anderen Tonart beginnen, so daß das reizvolle Moment der Umdeutung eine Harmonie aus dem Sinne, den sie in der einen Tonart hat, zu dem, welcher ihr in der anderen zukommt, gänzlich wegfällt und vielmehr gewöhnlich der abschließenden alten Tonika die beginnende neue direkt gegenübertritt. Der Umstand, daß keineswegs jede beliebige Tonart zu solcher Gegenüberstellung sich eignet, verrät aber, daß der Uebertritt aus der einen in die andere doch das Erkennen der Beziehung der neuen Tonart zur alten voraussetzt, und daß dabei doch auch eine Art Umdeutung stattfindet, wobei aber nicht die neue Tonika von der alten aus, sondern vielmehr die alte von der neuen aus gedeutet wird.

Wenn z. B. Mozart das in B-dur stehende 1. Menuett der Klaviersonate in Es-dur (Köchel 282) bestimmt mit Ganzschluß in B-dur endet und dann das 2. Menuett (Trio) in Es-dur anhebt:

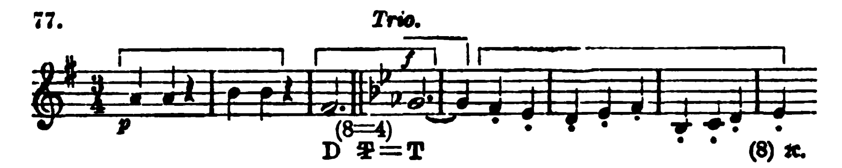


So vollzieht sich bei dem Uebergange von dem einen Stück zum anderen wohl etwas der Schlußbildung b⁺—es⁺ (D—T) ähnliches, d. h. wir hören nicht den neuen Anfang als in der Subdominante der alten Tonart geschehend, sondern vielmehr gewinnt durch den Anfang mit der neuen Tonika es⁺ die abschließende Tonika b⁺ nachträglich den Sinn der Dominante der neuen Tonart. Entsprechend erfährt die abschließende Tonika die nachträgliche Umdeutung zur Subdominante in Mozarts A-dur-Quartett, bei Uebertritt von dem in A-dur schließenden Menuett zu dem in E-dur stehenden Trio:
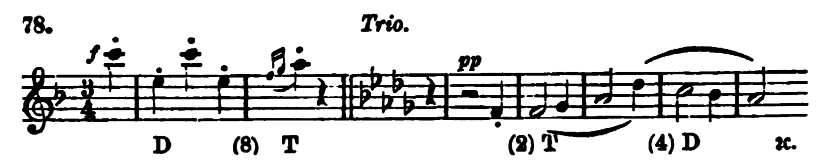


Der Eintritt des Trio in der Subdominanttonart erfolgt also mit einer dem Ganzschluß D—T ähnlichen Wirkung, der in der Dominanttonart dagegen mit dem Effekt des Plagalschusses S—T. Der Gedanke, daß man die neue Tonika zuerst in ihrer Stellung in der alten Tonart hörte und sie dann zur Tonika umdeutete, muß durchaus abgelehnt werden, da er die Bestimmtheit des neuen Anfangs zerstören würde. Es ist wohl begreiflich, daß gerade für Kontrastierungen im allergrößten Rahmen, nämlich für Mittelsätze von Sonaten und Symphonien die Subdominanttonart besonders bevorzugt wird, welche durch den sich in die Lücke einschaltenden Ganzschluß die vollständigste Lossagung von der Haupttonart bedeutet. Gerade darum ist aber dieser starke Tonarten-Kontrast innerhalb eines und desselben Tonstücks, also z. B. auch für das Trio eines Menuetts ziemlich selten. Er findet sich indes z. B. in Mozarts A-dur-Klaviersonate [Köchel 331], wo das Menuett in A-dur und das Trio in D-dur steht, in Mozarts B-dur-Quartett ([Köchel 589] Menuett B-dur, Trio Es-dur) und D-dur-Quartett ([Köchel 575], Menuett D-dur, Trio G-dur), in Haydns C-dur-Quartett ([Peters 52] Menuett C-dur, Trio F-dur), in Beethovens G-dur-Quartett op. 18 Nr. 2 (Scherzo G-dur, Trio C-dur), desselben C-dur-Quartett op. 59 III (Menuett C-dur, Trio F-dur) u. s. w., im ganzen wie gesagt durchaus selten. Noch seltener ist die Wahl der Dominanttonart für das Trio (z. B. in Mozarts Es-dur-Quartett [Köchel 428], Menuett in Es-dur, aber das Trio nicht mit der neuen Tonika einsetzend, sondern mit der alten, die erst zur Subdominante umgedeutet in die neue Tonika führt.) Erst seit Schubert und Schumann ist die Kontrastierung durch die Unterterztonart häufiger, die

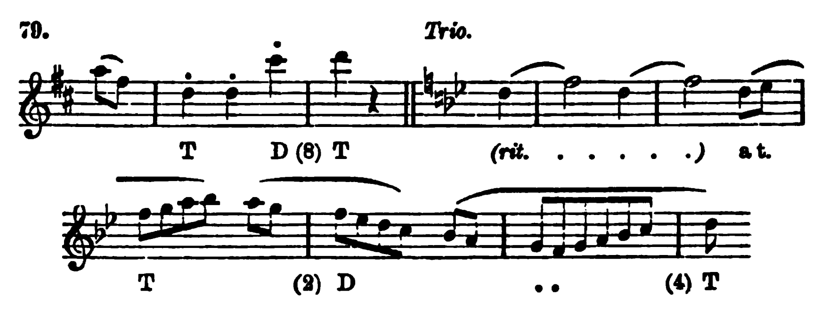
aber doch schon Haydn für das Trio von Menuetten angewandt hat, mit Vermittlung durch einen Trugschluß in dem G-dur-Quartett [Peters 13]:



und in völlig freier Gegenüberstellung von dem F-dur-Quartett (Peters 14):



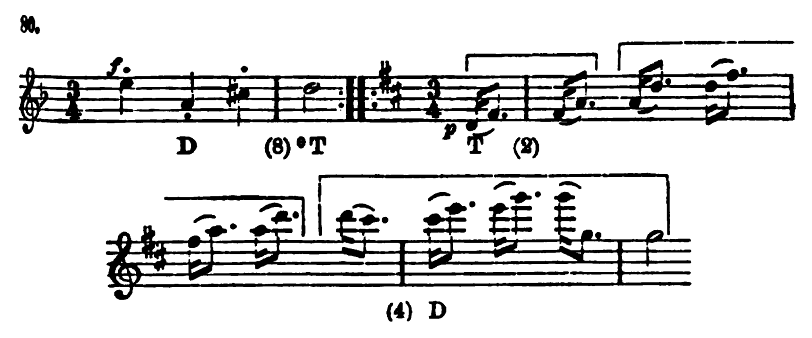
Bei solcher Gegenüberstellung der Unterterztonart bildet die Umdeutung der Prim der alten tonischen Harmonie zur Terz der neuen die Brücke. Deshalb ergreift auch Haydn im Anfang des Trio der D-dur-Symphonie das d, das am Schluß des in D-dur stehenden Menuett Prim ist und deutet es durch Gegenüberstellung von f zur Terz der neuen Tonika B-dur um ($T^{8>} = Dp$):



Diese Beispiele mögen genügen zum Aufweise der Möglichkeit, in Fällen, wo schon das Menuett selbst luxuriös mit Motiven verschiedenen Charakters gearbeitet ist, zu Erzielung einer neuen stärkeren Kontrastwirkung das Trio in eine weiter abliegende Tonart zu versetzen. Es muß aber mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß das nicht die Regel ist, daß vielmehr die Komponisten selbst für sehr weit ausgeführte Menuette und menuettartige Scherzi das Trio in der Haupttonart zu halten und höchstens deren Variante einzuführen lieben. Freilich ist es ja ein Mittel von starker Wirkung, wenn nach einem kräftigen Menuett in strahlendem Dur plötzlich ein Trio einsetzt, über
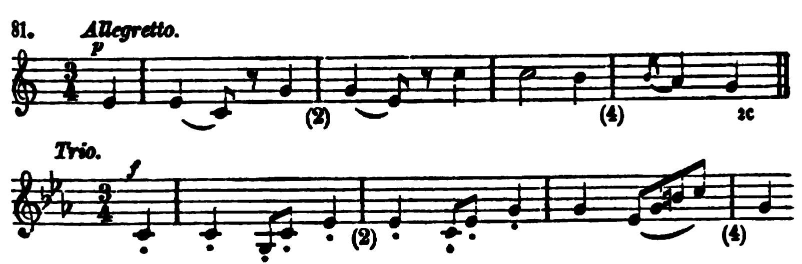
welches Moll seine dunkeln Schleier breitet, ohne daß eigentlich die Melodik ihren Ort wechselt, als wenn ein unheimlicher Zauber sie festgebannt hätte; oder aber das umgekehrte, wenn nach einem nächtlich finsteren herben Menuett in Moll plötzlich die strahlende Tageshelle des Dur sich ergießt, den Spuk verscheucht und die lieblichen Reize einer blühenden und duftenden Landschaft enthüllt. Je nachdem das Trio in der Variante forte oder piano, in höherer oder tieferer Tonlage als der Hauptteil mit verminderter oder gesteigerter Bewegung eintritt, wird wieder die Wirkung eine sehr verschiedene sein. Die Durvariante (Maggiore) nach vorausgegangenem Hauptteil in Moll zeigt z. B. das Trio des Menuetts in Mozarts D-moll-Quartett:

80.
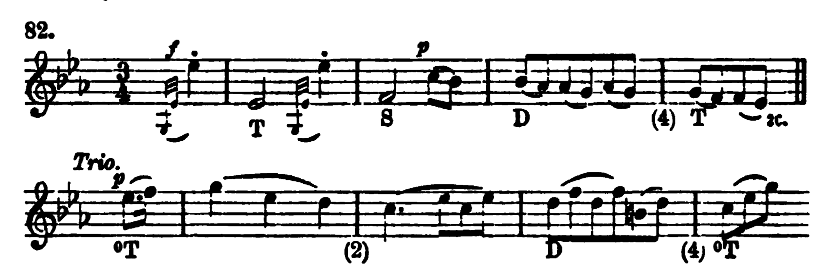


Aehnlich in Haydns D-moll-Quartett (Peters 41) Mozarts G-moll-Streichquintett u. ö. Die Mollvariante (Minore) nach vorausgegangenem Hauptteil in Dur zeigt das Menuett-Trio des Haydnschen C-dur-Quartetts (Peters 58):

81.



auch die zu Fig. 60 f (Haydn G-dur-Quartett) und 60 h (Haydn D-dur-Quartett) gehörigen Trios, die Menuett-Trios der Quartette in G-dur und C-dur von Mozart (beide Haydn gewidmet) und in D-dur (Peters 50) und G-moll (Peters 30) von Haydu und viele andere. Es liegt auf der Hand, daß die starke Kontrastwirkung des verschiedenen Tongeschlechts sogar eine starke innere Verwandtschaft des thematischen Materials von Menuett und Trio zuläßt (vgl. Fig. 81), ohne die Gefahr der Monotonie zu bringen. Anstatt der Variante tritt

wohl auch die Parallele gelegentlich als Tonart des Trios auf, z. B. in Mozarts Es-dur-Quartett:
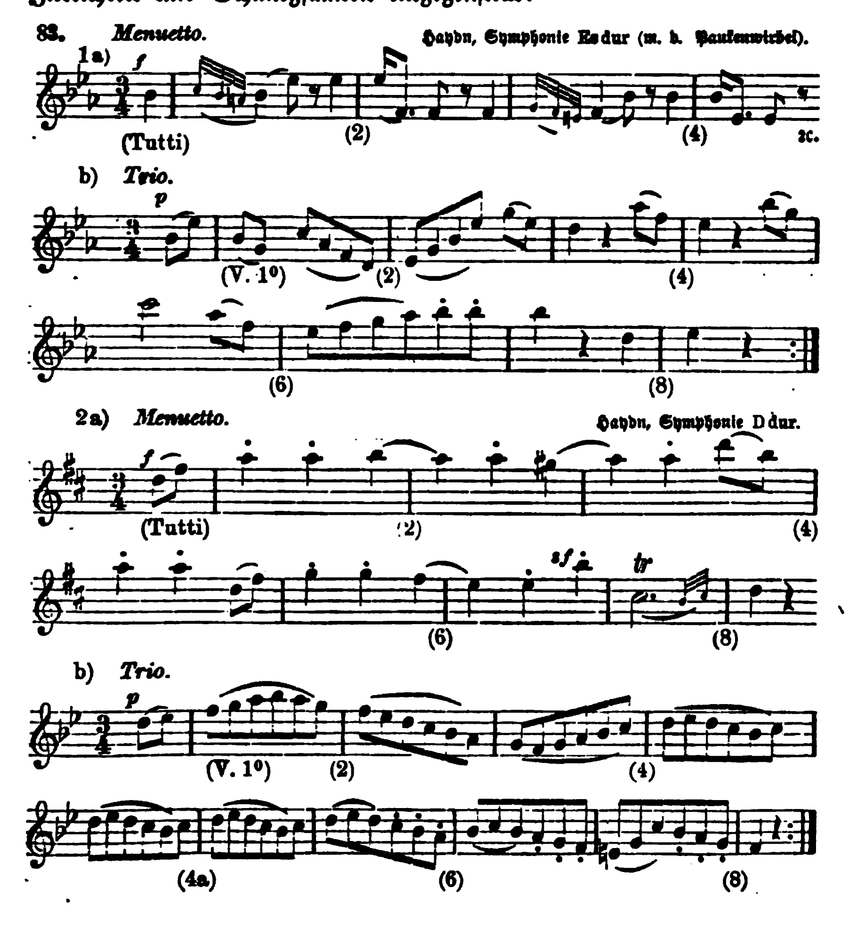


Doch drängt diese wieder mehr auf neue Motivbildung, weil die Aehnlichkeit der Klangwirkungen mit denen der Haupttonart noch größer ist als bei der Variante. Von weiter abliegenden Möglichkeiten der Tonartenkontrastierung bei der Gegenüberstellung von Menuett und Trio sehen wir hier einstweilen noch ganz ab und wenden vielmehr nun unsere Aufmerksamkeit den anderweiten Mitteln der Kontrastierung zu.

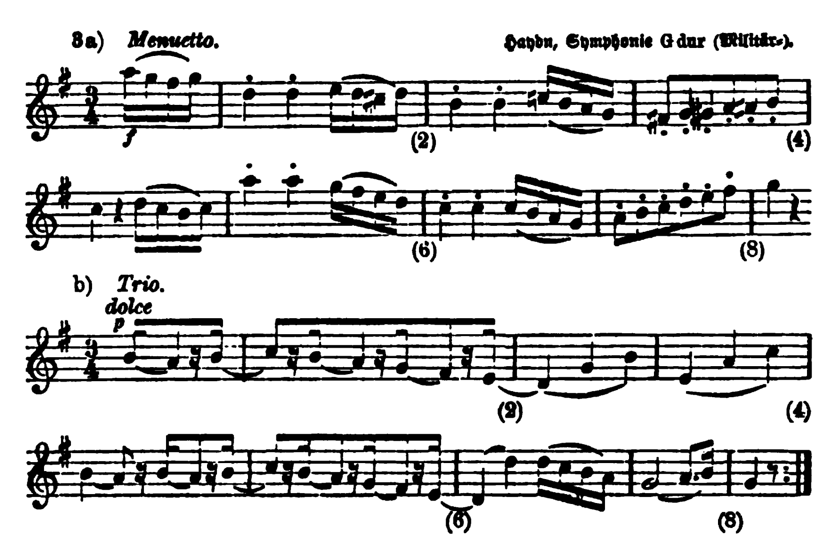
§ 6. Melodisch-rhythmische Themenkontrastierung.

In einer überraschend großen Zahl von Fällen wahren die Komponisten dem Trio die Haupttonart. Da die Wahrung der Taktart und des Tempo für solche kontrastierende Mittelteile von Tänzen (und auch Märschen) selbstverständlich ist, so muß die stärkere Kontrastierung lediglich in dem melodisch-rhythmischen Ausdruck der Motive selbst gesucht werden, aus denen die Sätze gebildet sind. Wir nehmen daher Anlaß, einige Beispiele in dieser Richtung eingehender zu betrachten, um für die ferneren Arbeiten des Schülers daraus fruchtbringende Lehren zu ziehen. Zu den nach Wegfall des Tonartenkontrastes bleibenden Mitteln der Kontrastierung zählen übrigens auch die verschiedene Dynamik und die Unterschiede der Tonhöhenlage. Beide bedeuten ähnlich wie der Wechsel des Tongeschlechts und schließlich auch der Tonart eine andere Art der Beleuchtung und Farbengebung, so daß ein piano oder pianissimo vorgetragenes Thema mehr in die Ferne gerückt und in dunklere Schatten getaucht erscheint und auch eine auffallende Tieferlegung der mittleren Niveaus einer Melodie, zumal wenn sich ihr die Herabminderung der Tonstärke gesellt, den Glanz der Melodie abschwächt, ihr eine mehr gedeckte Färbung giebt. Diese Unterschiede sind ganz ähnliche wie diejenigen verschiedener Instrumentierung in Orchesterwerken, z. B. Vortrag einer Melodie durch ein glänzendes Tutti oder durch wenige Instrumente von bescheidenem Klangvermögen und dunkler Farbe. Der Name Trio für die Mittelteile der Tänze läuft sogar historisch auf unterschiedene Instrumentierung zurück, da diese Teile ge-

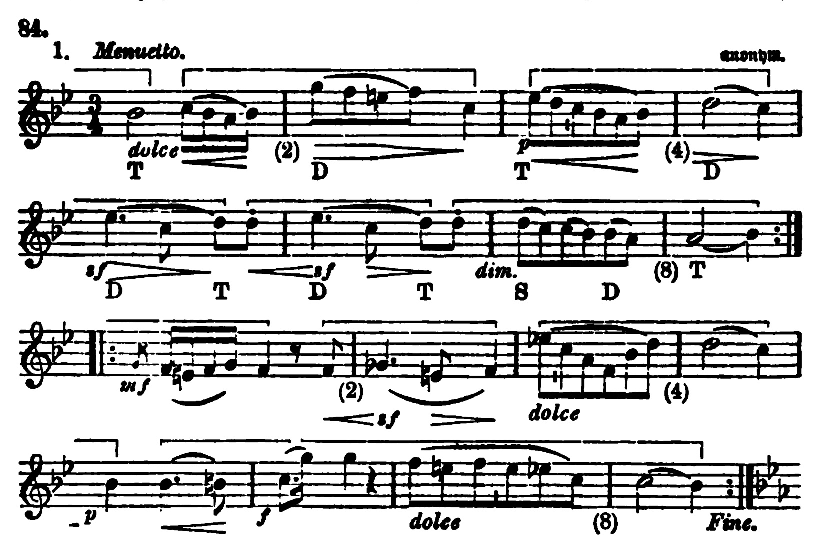
wöhnlich zwei Oboen und einem Fagott übertragen wurden, während der Hauptteil vom ganzen Orchester, Streich- und Blasinstrumenten, gespielt wurde. Deshalb ist es auch das gewöhnliche, das Trio zarter, mehr weich melodisch oder graziös und zierlich zu halten, während der Hauptteil kräftigere und energischere Töne entfaltet. Eine feststehende Norm wollen wir indes hieraus nicht ableiten, sondern uns Freiheit wahren, in Fällen, wo der Hauptteil mehr Grazie und Zartheit oder gar Melancholie und Sentimentalität zeigt, dem Trio die Rolle des Kontrasts durch Entfaltung von Energie und Frische zu übertragen.

Die folgenden drei Beispiele aus Haydnschen Symphonien zeigen eine auffallende Uebereinstimmung in den Mitteln der Kontrastierung des Trios gegenüber dem Menuett und mögen den ersten Typus veranschaulichen, welcher der Derbheit und Energie des Menuett im Trio Zierlichkeit und Schmiegsamkeit entgegenstellt:

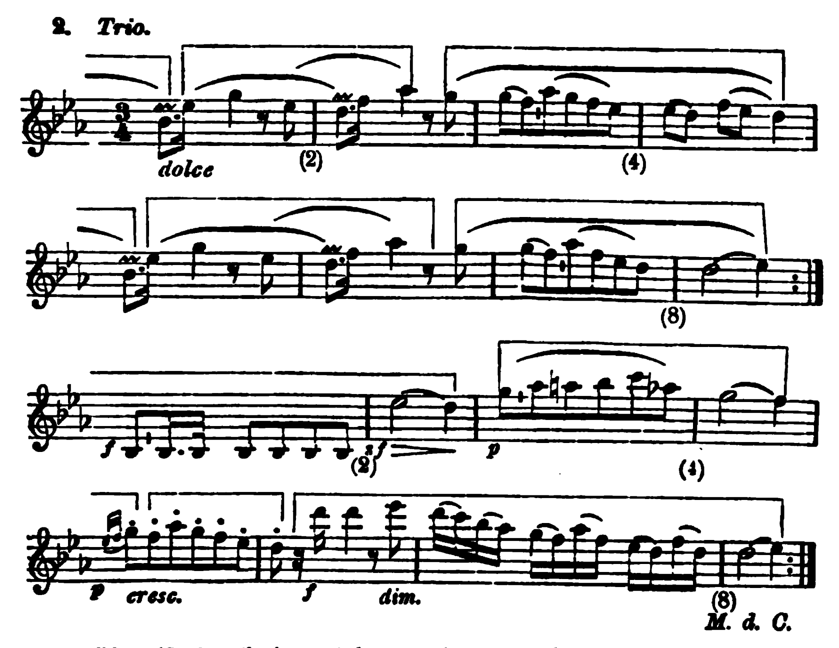




Das mehr ruckweise Ausholende der Motive der drei Menuette mit ihren Tonrepititionen sticht auffällig ab gegen das glatt im Akkord oder der Skala gleitende der Motive der Trios und bedarf weiterer Erläuterung nicht. Zu weiterer Anregung möge auch ein Menuett aus einer leider anonymen kleinen Sammlung von Tänzen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts hier folgen, welche sich in sieben Stimmheften in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig befindet (in Klavierbearbeitung von mir herausgegeben unter dem Titel „Wie unsere Urgroßväter tanzten"):



2. *Trio.*

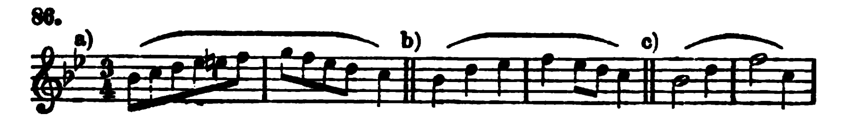


Hier ist durch den liebenswürdigen verbindlichen Ausdruck des Hauptsatzes fast zur Unmöglichkeit gemacht, daß das Trio durch Weichheit und Melodiosität kontrastiert; das Auftreten herber Elemente besonders im zweiten und vierten Takt des zweiten Satzes scheint aber auch zu verbieten, daß das Trio durch vermehrte Energie und leidenschaftlichen Ausdruck kontrastiert. Aber der anonyme Autor hat doch einen Weg gefunden, dem Trio ein erhöhtes Interesse zu verleihen, indem er die Wirkung des Menuetts im Trio steigerte, dessen ersten Satz höher legte, ihm durch Innenpausen (Takt 2, 6) Emphase gab, durch die Pralltriller und Punktierungen auch die Zierlichkeit vermehrte, im zweiten Satze aber durch Ausspannung eines gewaltigen Bogens von $2^1/_2$ Oktaven Umfang der Melodie einen Zug ins Große gab und die Dynamik ins wirkliche Forte führte. Trotz Einführung einer erheblichen Zahl neuer Elemente (die polonaisenartige Tonrepitition im ersten Takt, das Staccato im fünften Takt, die durchgeführte Sechzehntelbewegung im siebenten bis achten Takt des zweiten Satzes) ist doch die Einheitlichkeit des Ganzen durch eine Reihe unverkennbarer innerer Beziehungen gewahrt (vergl. die Endungen von Takt 8 des ersten und Takt 2, 4 und 8 des zweiten Satzes des Trios mit den vier Halbsatz-Endungen des Menuetts; vergl. auch die dritten Takte sämtlicher acht Halbsätze; vergl. Menuett Takt 6 des zweiten Satzes mit Trio Takt 6 des zweiten Satzes). Fassen wir die einzelnen Motive des letzten Beispiels näher ins Auge, um uns sowohl über ihre Begrenzung als ihren Ausdrucks-
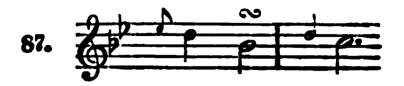
wert klar zu werden, so ist zunächst das Einsatzmotiv, der Keim des Ganzen, offenbar zweitaktig; das beginnende b stellt gleichsam das mittlere Niveau fest, von welchem aus die Melodie sich auf- und abwärts entwickelt, kann daher nicht selbst als ein (nur durch seinen Schwerpunkt repräsentiertes) Motiv verstanden werden. Die folgende, das b abermals umschreibende Sechzehntel-Doppelschlagsfigur langt von diesem b aus hinauf nach der Quinte f, um es mit einem Doppelschlag in Achteln zu umschreiben und sinkt dann zurück in die Sekunde c:

85. 

Gegenüber dieser starreren Form bedeutet die vorliegende verzierte einmal einen energischeren Aufschwung mit der rhythmischen Belebung des dritten Viertels, sodann ein behagliches Ausbreiten, sozusagen Auseinanderlegen des f in den gegenüber den Auftaktsechzehnteln beruhigend wirkenden Achteln. Vergleicht man mit der von Komponisten gewählten Form des Aufschwungs und des Herabsenkens einige andere mögliche, wie:

86. 

so würde a) dem Motiv einige seiner schönsten Wirkungen nehmen, nämlich erstens die ruhige Breite des ersten Einsatzes, zweitens die Energie des Aufschwungs und drittens die Beschaulichkeit des Verweilens auf dem f; als Ersatz dafür böte es nur das ziemlich interesselose, bedächtige Hinauf- und wieder Herabklimmen auf den Stufen der Skala. Auch bei b) und c), welche die Zahl der Zwischenstufen verringern, ist eine ähnliche Einbuße an Reiz empfindlich bemerkbar. Natürlich ist damit nicht gesagt, daß die drei Formen von Fig. 86 zur Weiterführung minder geeignet wären; nur werden sie die Fortsetzung auf andere Bahnen drängen. Das energische Ausholen von Takt 1—2 unseres Menuetts Fig. 84 findet nun zunächst in Takt 3—4 sein Gegengewicht, deren einfacher Kern:

87. 

durch Wechselnoten fast ganz in geschlossene Sekundfolgen verwandelt ist. Die Frage, ob nicht das Viertel c am Ende des zweiten Taktes als Auftakt, als Anfang der zweiten Zweitaktgruppe zu verstehen ist,
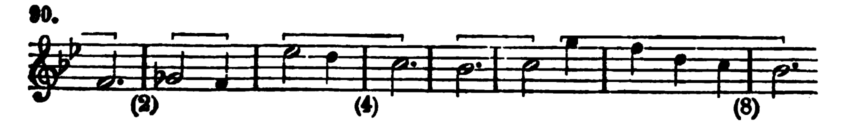
88. 

möchte ich verneinen, da das erste Motiv das c schwer mißt; zum mindesten würde das c doppelt bezogen werden müssen, zugleich als Endnote des ersten und als Anfangsnote des zweiten Motivs, eine Komplikation, die keineswegs selten ist und die wir in Fig. 40 als möglich konstatieren mußten. Der starke Ausdruck der eintaktigen Motive von Takt 5—6 beruht in ihrem reicheren harmonischen Inhalte. Während der Vordersatz nur eine Harmoniewirkung in jedem Takte bringt, haben wir hier je zwei Harmonien (D T), nämlich beidemal den Rückgang von der Dominante zur Tonika, das erste Mal nur als Endung, das zweite Mal mit einem Achtel Auftakt. Der umschriebene einfache Kern des Nachsatzes ist:

89. 

d. h. wie schon Takt 3—4, so bringt auch noch der ganze Nachsatz einfache Rückbildung als Gegengewicht gegen den Aufschwung des ersten Motivs (Takt 1—2). Die umgekehrte Struktur zeigt der zweite Satz, der in seinem Vordersatze durchaus die Dominante (f^7) umschreibt, in der Tiefe zunächst f festhält, dasselbe im zweiten Takt mit einer durch Chromatik (ges statt g) gesteigerten Form des Motivs von Takt 5—6 des ersten Satzes umschreibt, dann sehnend zur Septime emporlangt und zur Quinte zurücksinkt, im Nachsatz aber einen neuen, stärkern Aufschwung bis zu g nimmt, das Takt 2 des ersten Satzes zwar vorkommt, aber nicht als harmonische, sondern nur als Nebennote, und dann wieder zu b herabtritt:

90.
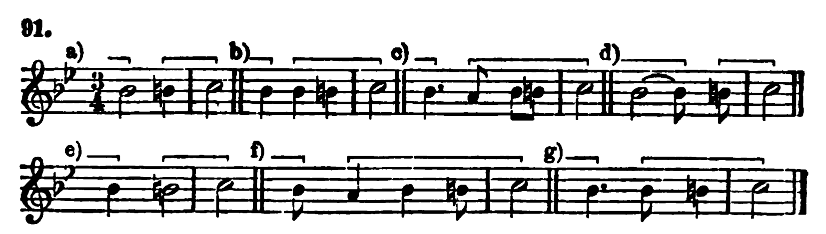


Es ist von größter Bedeutung, daß der Kompositionsschüler die mannigfachen Abstufungen der Wirkungen im Detail intensiv durchempfindet, welche durch die Auszierung dieser einfachen Linie entstehen, zunächst durch die Belebung des f durch die Doppelschlagsfigur (im ersten Takt), dann weiter die leidenschaftlich erregte mit kurzem Auftakt und kleiner Ober- und Untersekunde (Takt 2), die mildernde, nachträgliche Ausfüllung des Septimenschrittes durch das Herabsteigen in der Harmonie f^7 und das Wiederemporsteigen im B-dur-Akkord
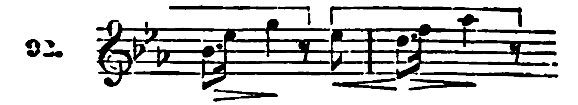
(Takt 3—4), besonders aber die emphatische Form des Hinübertritts von b nach c durch das schon auf das zweite Viertel wiederholte b und das durchgeschleifte h (Takt 5—6) und endlich das schnell ergriffene, repetierte und doch noch durch eine Pause von dem beruhigenden Herabstieg abgetrennte g (Takt 7—8).

Ganz allgemein ist zu konstatieren (vgl. S. 27), daß die Grundform des Dreivierteltakts die abwechselnde Bewegung in Vierteln und Halben ist, und zwar derart, daß die schweren Noten die längeren (Halben) sind. Jede Verkürzung der schweren Note zur Bereicherung des Auftakts, also auch schon die Auflösung der Bewegung in lauter Viertel bedeutet eine erhöhte Lebendigkeit (Fig. 91 b); diese wird natürlich weiter verstärkt, sobald eine teilweise Auflösung in Achtel oder noch kleinere Werte stattfindet (Fig. 91 c); eigentümlich gemischte Wirkungen aber entstehen durch verspäteten Eintritt der leichten Noten (nur ein Achtel oder gar ein Sechzehntel statt ein Viertel Auftakt), in welchem Falle (Fig. 91 d) der kürzere Wert belebend wirkt, die Verspätung aber als Verlängerung des Stillstands hemmend; ferner tritt an die Stelle der gesteigerten Lebendigkeit eine künstliche Hemmungswirkung (nämlich die Hemmung der **gesteigerten** Bewegung) durch alle synkopischen Bildungen, zunächst die Zusammenziehung des zweiten und dritten Viertels zu einer Halben im Auftakt (Fig. 91 e), aber auch durch Synkopierung der Achtelbewegung (f) und sogar durch Wiedereintritt von Vierteln innerhalb eines in Achtelbewegung beginnenden Auftaktes (Fig. 91 g).
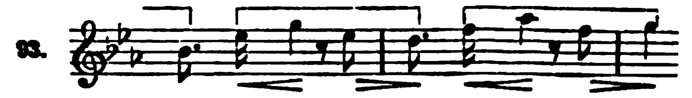
91.



Diese kleine Auswahl mag die Brücke bilden zum vollständigen Verständnis von Bildungen, wie diejenigen im Auftakt von Takt 7 des zweiten Satzes des Menuett und Takt 7 des zweiten Satzes des Trio von Fig. 84, sowie auch von Takt 2 und 4 des ersten Satzes derselben Trios. Letztere weisen aber noch eine weitere Komplikation auf in den zunächst eine ähnliche Deutung nahe legenden Anhängen (**Anschlußmotiven**, bezeichnet durch nach rückwärts übergelegte Bögen). Ist man erst zu der Erkenntnis durchgedrungen, daß **nicht immer die langen Noten die Enden der Motive bilden**, daß also nicht gelesen werden muß:

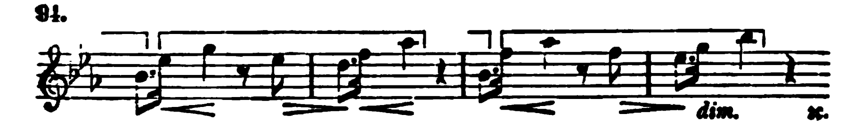


so ist nun wieder umgekehrt der Neigung zu begegnen, fortgesetzt Auftakte kompliziertester Art zu sehen und weiter zu lesen:



und damit eine Unruhe und Forciertheit Platz greifen zu lassen, welche die emphatischen Bildungen lästig macht und um einen guten Teil ihrer Ausnahmswirkungen bringt. Hätte der Komponist den ersten Satz des Trio etwa in dieser Weise fortgesetzt:

94.
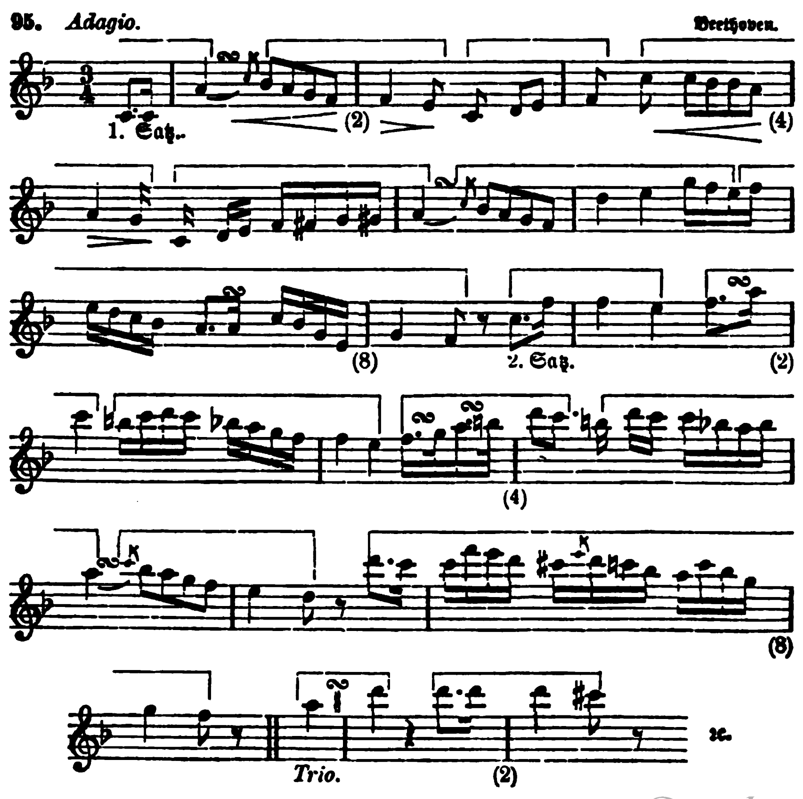


so würde die kompensierende, beruhigende Bedeutung der Anhänge evident sein; die Aufweisung dieser Möglichkeit wird aber genügen, zu belegen, daß zwischen den beiden Auffassungen Fig. 92 und 93 ein Mittelweg möglich und allein korrekt ist, der das eine thut und das andere nicht läßt. Der frei schaffenden Phantasie müssen alle diese Wege gezeigt werden; hat der angehende Komponist die verschiedenen Werte solcher Bildungen für das Empfinden mit der Anschauung voll erfaßt, so mag er nach freier Entschließung oder vielmehr nach den Geboten seines schaffenden Willens den einen oder den andern wählen.

Dritte Aufgabe.

Die Erfahrungen der letzten Paragraphen setzen den Schüler in Stand, Tonstücke von einer bereits nicht unbeträchtlichen Ausdehnung zu entwerfen, natürlich einstweilen immer noch nur Melodien, nicht vollständige mehrstimmige Tonsätze. Aber diese Skizzen werden späterhin brauchbare Ausgangspunkte auch für vollstimmige Sachen geben und sollen darum nicht weggeworfen, sondern aufbewahrt werden. Schon mehrmals wurde betont, daß die Phantasie nicht nach Schematen und Regeln, sondern frei schafft, und deshalb der Rat gegeben, Einfälle, welche der zu lösenden Aufgabe nicht entsprechen, nicht wegzuwerfen, sondern zu notieren und für passende Zeit aufzuheben. Es ist jetzt der Zeitpunkt gekommen, wo auch solche zurückgestellte Einfälle hervorgeholt werden können. Zunächst gilt es zwar, die Menuetts der ersten und

zweiten Aufgabe durch Einfügung eines Trio zum Umfange von dreimal zwei achttaktigen Sätzen weiterzuführen, nämlich: 1. Teil: Menuett, bestehend aus zwei achttaktigen Sätzen, deren jeder wiederholt werden kann; 2. Teil: Trio, ebenfalls bestehend aus zwei achttaktigen Sätzen; 3. Teil: Wiederholung des Menuetts (mit oder ohne Wiederholungen der einzelnen Sätze). Die damit abgeschlossene Liedform ist aber, wie bereits betont, keineswegs speziell dem Menuett eigen, sondern ist vielmehr ein für alles musikalische Gestalten normaler Typus, der auf Ideen verschiedensten Charakters übertragen werden kann. Ebenso wie die drei kleinen kantabeln Stücke Fig. 65, 66 und 67 dieselbe Struktur aufweisen wie ein Menuett ohne Trio, werden solche kantable Sätze auch durch trioartige Mittelteile kontrastiert, nach denen sie wiederholt werden. Viele Andantesätze von Sonaten und Symphonien zeigen diesen Aufbau, nur verdeckt durch kleine Erweiterungen, durch Schlußanhänge und andere Durchbrechungen des streng symmetrischen Aufbaues, zu deren Erörterung wir bald fortschreiten werden. Z. B. besteht das Adagio der Sonate op. 2. I Beethovens im ersten Teile aus den beiden das Schema a a b a zeigenden Sätzen:



Den Mittelsatz (das Trio) bildet sogar nur ein einziger achttaktiger Satz, der in D-moll kontrastierend ansetzt und nach C-dur schließt, aber durch Einschiebsel auf elf Takte erweitert ist und noch vier Takte Schlußanhänge bekommt, worauf der erste Teil reich verziert wiederholt wird und ebenfalls eine Reihe Schlußanhänge als Coda nachgeschickt erhält. Aehnlich in dem Largo der Sonate op. 7, in dem Adagio der Sonate pathétique u. a. Gern erhalten kontrastierend in fremder oder auch in der Haupttonart ansetzende Mittelsätze, besonders in getragenen Stücken, aber auch nicht selten die Trios von Tänzen und Märschen anstatt eines selbständigen Abschlusses mittels Ganzschluß in ihrer eigenen Tonart vielmehr am Ende einen Halbschluß in der Haupttonart, so daß der Wiedereintritt des Hauptteils bestimmt vorbereitet erscheint. Findet der Schüler in seinen Versuchen einen passenden Rückweg, so sei auch der schon jetzt zugelassen. Vor allem sei aber die Beschränkung auf Menuetts nunmehr aufgehoben und werden Ausarbeitungen von Motiven aller Art zu dem hier aufgewiesenen Umfange versucht. Nur eine Forderung gelte für diese ersten Arbeiten als unverbrüchliches Gesetz: die Einheit der Taktart und des Tempo. Ob, was dabei herauskommt, ein Walzer, eine Mazurka, ein Menuett, ein Marsch, ein Polka, eine Gavotte oder eine Bourrée, eine Polonaise, ein Siciliano, Pastorale oder Largo oder was sonst wird, bleibe durchaus der Natur des Motivs überlassen, aus welchem das Stück herauswächst. Aber der Lehrer richte sein Hauptaugenmerk fortgesetzt darauf, daß der Schüler empfinde, was er schreibt, und daß er sich selbst treu bleiben lerne. Einstweilen kommt alles darauf an, daß der Schüler lernt, seine Phantasie normal arbeiten zu lassen und nicht das selbstthätige Weiterwachsen musikalischer Ideen durch verstandesmäßige willkürliche Eingriffe vorzeitig zu unterbrechen. Dergleichen gehört späteren Stadien des Kompositionsstudiums an, wo eine geläuterte Kritik und ein verfeinertes Stilgefühl korrigierend und von dem Natürlichen zum „Gewählten" fortschreitend eingreifen kann. Solange nicht die Produktion einen sehr hohen Grad von Leichtigkeit und Sicherheit in der Beherrschung des Normalen erreicht hat, können solche Eingriffe nur Unheil anrichten. Also nochmals: nicht auf dem Papier und nicht am Klavier, sondern in der bis zum leibhaftigen Lauthören gesteigerten Tonphantasie komponiert man; singen und klingen muß es inwendig, als wolle es Herz und Hirn zersprengen, und sollte sich der junge Komponist einmal darüber ertappen, daß er stöhnt oder schnauft, oder mit noch so mangelhafter Stimme wirklich singt oder pfeift — um so besser! Nur wenn der ganze Mensch dabei ist, kann etwas Ganzes herauskommen.

Drittes Kapitel.

Innerlicher Ausbau der Sätze durch Einschaltungen und Elisionen.

§ 1. Anfänge mit dem schweren Takt. Anschlußmotive.
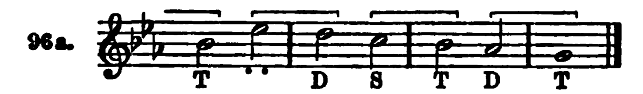
Wahrscheinlich werden schon bei der Ausarbeitung der Aufgaben des zweiten Kapitels Fälle vorgekommen sein, wo der Lehrer den Schüler aufmerksam machen mußte, daß seine achttaktigen Sätze nicht vollkommen normal verliefen, sofern sie nicht im vierten und achten, sondern im dritten und siebenten Takt ihre Hauptharmoniewirkungen, und demzufolge auch ihre Hauptruhepunkte, Schlußwirkungen hatten. Um nicht ohne Not noch weiter derartige Konflikte heraufzubeschwören, die nicht geeignet sind, das Vertrauen des Schülers zum Lehrer zu stärken und ihm das unbehagliche Gefühl bringen, daß er seine eigenen Ideen, die Erzeugnisse seiner Phantasie, nicht ganz versteht, gehen wir nun zur Erläuterung der einfachsten Fälle der Abweichung von dem Normalschema des Satzbaues über, wie es Kap. 2, § 6 aufgestellt wurde. Zwar haben wir die Möglichkeit des Anfangs mit einem schweren Wert bereits dort durchblicken lassen (vgl. die Bemerkungen S. 47 f.), doch ohne eingehendere Motivierung, die wir nun nicht mehr aufschieben dürfen. Unsere bisherigen Erfahrungen haben das Vermögen, im Antwortverhältnis zu einander stehende Motivbildungen und Harmoniewirkungen zu unterscheiden, wesentlich gestärkt, so daß ein Eingehen auf diese Probleme nicht mehr als Gefahr, sondern vielmehr als Bedürfnis erscheinen muß.

Mozart beginnt eine Klaviersonate (Köchel 282):

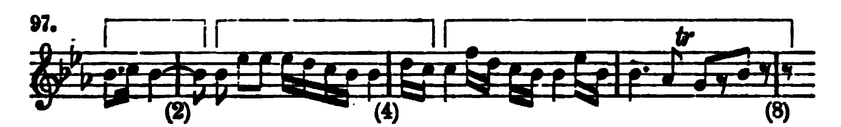
96. *Adagio.*

(4) (8)

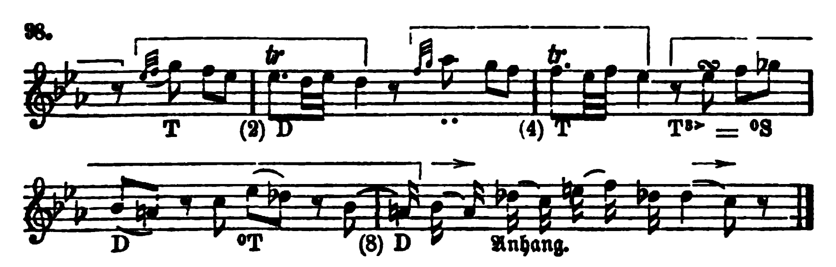
Das Stück ist im Viervierteltakt notiert, d. h. in Anbetracht des sehr langsamen Tempo in einer zusammengesetzten Taktart, so daß zwischen je zwei Taktstrichen zwei wirkliche, eigentliche Takte stehen. Leider wird bei der Notierung in solchen größeren Taktarten sehr häufig der Taktstrich nicht so gestellt, daß die schwerere Takthälfte, d. h. also der schwerere Takt gegenüber dem leichten sofort kenntlich wird. In diesem Falle hat aber Mozart den Fehler vermieden, und abgesehen von der Coda durch den ganzen Satz die schweren Takte durch den Taktstrich angezeigt. Der nicht zu verkennende rote Faden der Melodie ist:



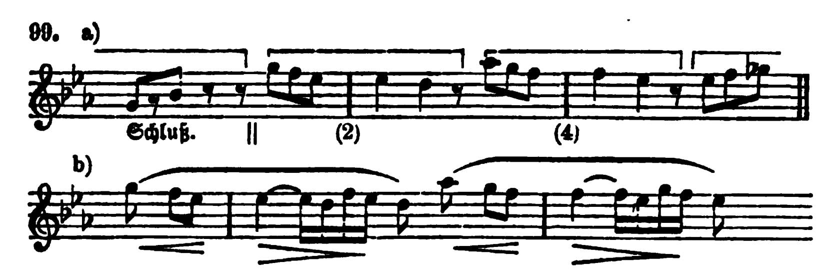
Ein Versuch, die Taktordnung anders zu verstehen, nämlich so, daß der beginnende Takt leicht (der erste) wäre, stößt auf unüberwindliche Hindernisse für die Auffassung:
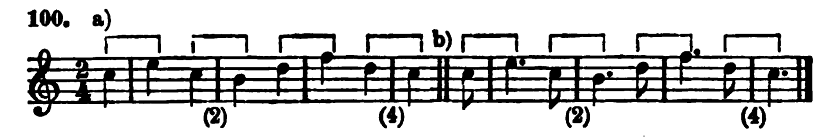


Niemand wird im stande sein, hier eine Korrespondenz zwischen dem zweiten und vierten, geschweige zwischen dem vierten und achten Takte zu empfinden, da auf den Schwerpunkt des letzteren gar eine Pause fällt, nach welcher unmittelbar der zweite Satz mit seinem jeden Zweifel ausschließenden klaren Aufbau anschließt:



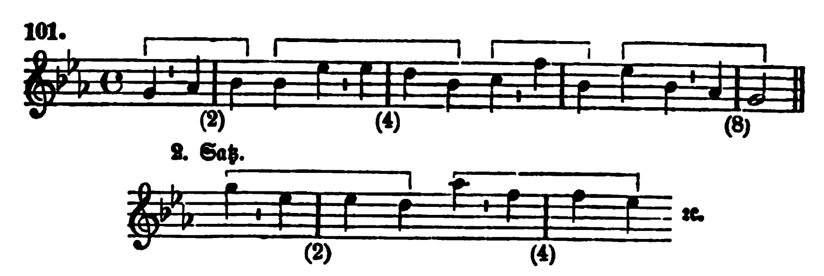
In diesem zweiten Satze haben wir sogar drei Stellen, wo auf den Schwerpunkt des leichten Taktes eine Pause fällt, nämlich im 1., 3. und 5. Takt. Es ist möglich, diese Achtelpause noch den vorausgehenden Endungen zuzuzählen, also die erste noch dem Schlusse des ersten Satzes, die zweite der Endung im zweiten Takt u. s. f.



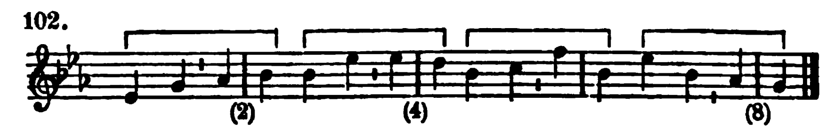
Dann hätten wir sogar fortgesetzt in dem zweiten Satze Anfänge mit dem schweren Takt (vgl. die Version bei Fig. 99 b). Daß das nichts anderes wäre, als die Ersetzung einer in gleichen Vierteln fortschreitenden Motivbildung durch eine mittels Punktierung die schwere Zeit verlängernde und den Auftakt verkürzende, also z. B. wie:



mag das Verständnis solcher Bildungen vollends erschließen. Noch eine leichter verständliche Umgestaltung des Mozartschen ersten Satzes, deren innere Identität mit diesem nicht bestritten werden wird, mag diese Betrachtung abschließen:

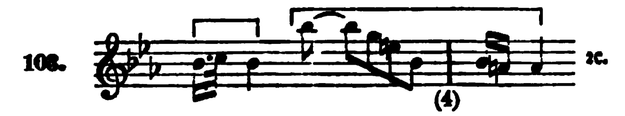


Das wäre das vollständig normale achttaktige Schema mit Anfang auf den Schwerpunkt des ersten Taktes. Der Unterschied der Wirkung solcher Anfänge mit dem schweren Takt gegenüber denen mit dem leichten Takt liegt wohl klar zu Tage, er besteht in einer erheblich vermehrten Breite und Großzügigkeit, die darauf zurückzuführen ist, daß die beginnende Note der Einsatzzeit einer ganzen Taktnote entspricht. Fig. 101 erscheint deshalb bereits belebter, weil die Anfangsnote der Einsatzzeit einer Halben entspricht; ein weiterer Zuwachs von Lebendigkeit würde entstehen, wenn man auch noch dem beginnenden ersten Takte ein Viertel Auftakt gäbe, z. B.:

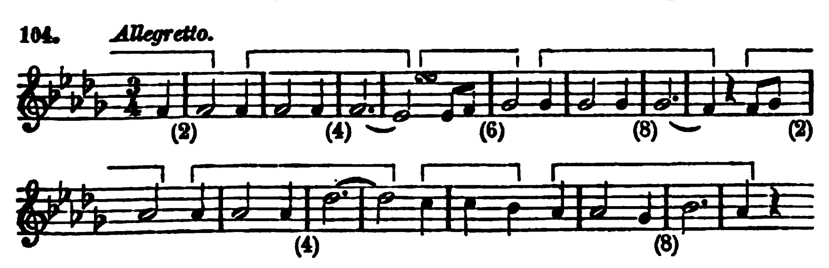
102.


was natürlich auch für den Nachsatz eine ähnliche Auftaktbildung nahelegen würde.

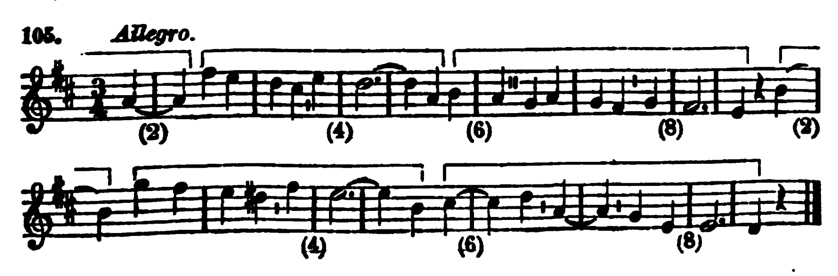
Themen, welche solche Anfänge mit einer schweren Zeit festhalten, gewinnen damit Raum zur Entwicklung breiterer Endbildungen. Der Anhang, den Fig. 98 dem achten Takte giebt (derselbe reicht in den neunten Takt hinein), füllt gerade soweit, daß ein *weiter folgender* Satz wieder ebenso mit dem zweiten Takte beginnen *könnte wie* Fig. 95; z. B. hätte hier Mozart direkt mit dem zweiten Teile seines Adagio ansetzen können:

103.


bringt aber statt dessen ein zweites Thema. Die durch solche Anlage ermöglichten breiten Endungen, welche den schon durch den Anfang auf die schwere Zeit bedingten Charakter der Ruhe und Beschaulichkeit weiter verstärken, sind häufig nur lange Noten oder einfache Vorhaltsbildungen oder diesen ähnliche Verschleifungen (weibliche Endungen), wie z. B. in dem Trio des Allegretto von Beethovens Sonate op. 10 II:

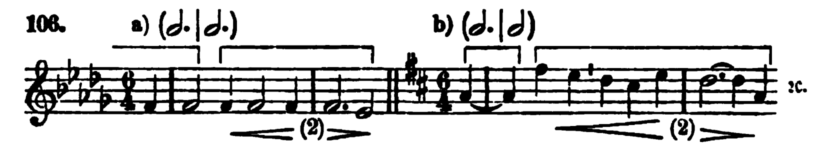
104.


auch in dem Menuett der D-dur-Sonate op. 10 III Beethovens:

105.


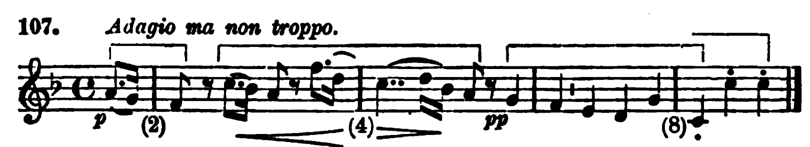
Beide Beispiele gehen übrigens so schnell, daß eigentlich jeder Takt nur eine einzige Zählzeit enthält, d. h. die hier notierten Doppelsätze nur achttaktige Sätze repräsentieren. So betrachtet, entfällt zwar der Anfang mit dem zweiten Takt, da nunmehr zu verstehen ist:

106.



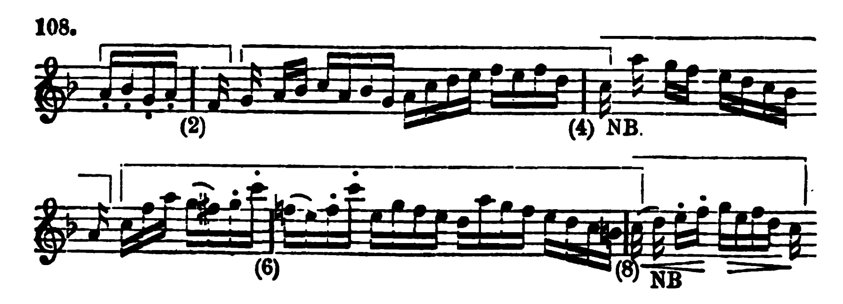
aber gerade darum sind diese Beispiele geeignet, das volle Verständnis (d. h. das wirkliche Durchfühlen der Wirkungen) von Beispielen zu vermitteln, bei denen in langsamerem Tempo dieselbe Konstruktionsweise vorliegt. Setzt man an Stelle des für beide Beispiele richtigen Zählens noch punktierten Halbe (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.), das wechselnde Zählen in Vierteln und Halben (♩ | 𝅗𝅥) und nimmt sie entsprechend langsamer, so ist damit die Brücke für eine entsprechende Auffassung von Themen geschlagen, deren langsames Tempo solche Zusammenschiebung ausschließt, z. B. (Haydn, Symphonie C-dur):

107.
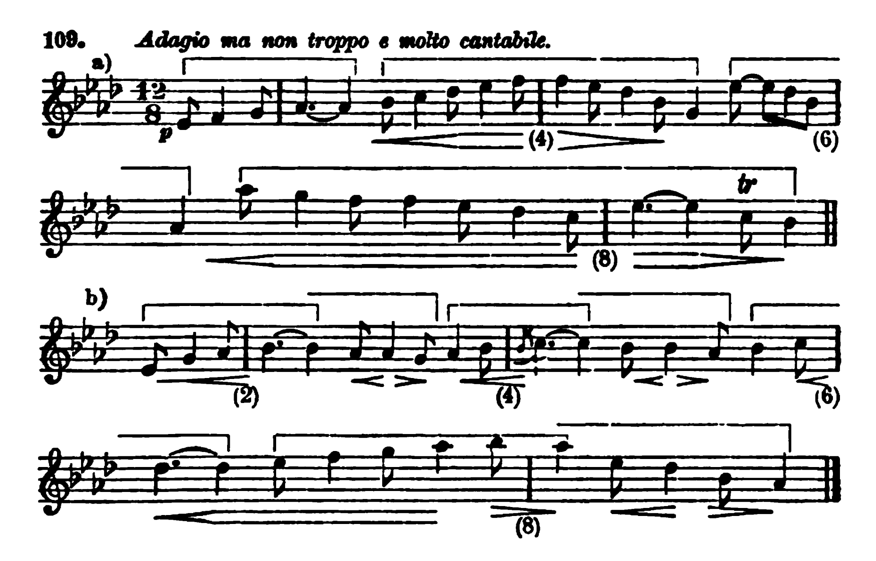


Sind hier die Endungen noch ziemlich einfach (Takt 4 nur eine leichte Verzierung an Stelle der einfachen Endung c a [𝅗𝅥 ♪], Takt 8 männliche Endung mit nur gleichsam die Zeitschläge markierender zweimaliger Repetition des abschließenden c), so setzt dagegen die Variierung desselben Themas in fortlaufenden Sechzehnteln an Stelle derselben reich ausgeführte angehängte Motive, die wir „Anschlußmotive“ nennen:

108.



Das Thema der Variationen in Beethovens Es-dur-Quartett op. 127 tritt aber mit ähnlichen langen Endungen sogleich zu Anfang auf:



Dieser wunderbare Gesang gehört freilich zu denjenigen Adagios, welche durch die unverkennbare Plastik ihrer Motive zwingen, an Stelle des Zählens nach gemeinen menschlichen Zählzeiten (Augenblicken) das in gewaltig gedehnten Ueberwerten treten zu lassen (vgl. meine Elemente der Musikalischen Aesthetik, S. 159 f.), d. h. wir sind hier trotz des langsamen Tempo mit dem achten Takt unserer Zählung erst beim Abschluß der zweiten Symmetrie angelangt:

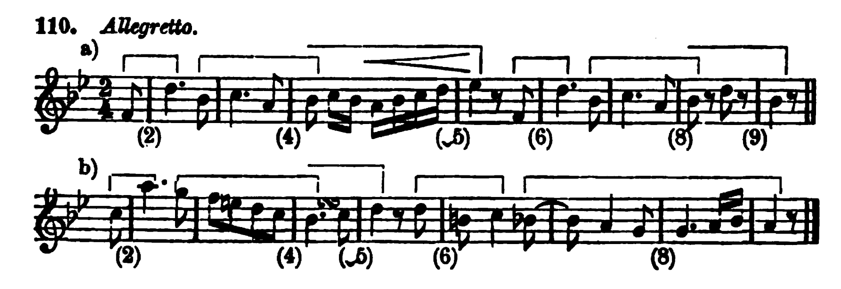
1 + 1

2 + 2

Lassen wir uns durch solche Erkenntnis nicht an der Aufrechterhaltung des achttaktigen Schemas irre machen, sondern ziehen vielmehr daraus nur die Lehre, daß das musikalische Bilden sich der zunehmenden Einsicht immer mehr als ein organisches Wachsen mit seinen Zellenteilungen herausstellt. Wie schon die Analysen des ersten Kapitels uns lehrten, daß das Ausgangsmotiv nicht notwendig ein eintaktiges sein muß, sondern oft gleich einen Bogen über zwei Takte spannt, kleinere Bildungen dem weiteren Verlauf überlassend, so stehen wir hier vor noch weiteren Linien der ersten Konzeption, nämlich vor einem einheitlich geschlossenen Motiv, das (mit langem Auftakt) mit dem zweiten Takt einsetzt und bis in den fünften Takt hinüberreicht! Die Endungen des ersten Satzes (Fig. 109 a, Takt 4 und Takt 8) sind noch solche der einfachen Art, welche aus der Nachbildung der Vorhaltlösung sich ergeben (vergl. Fig. 104,

105, 107) und erfordern im Vortrag keine weitere Nuance als den Rückgang der Dynamik (diminuendo); dagegen bringt der zweite Satz (109b; Beethoven wiederholt den ersten mit Verlegung der Melodie aus der Violine ins Violoncell) trotz der Aehnlichkeit des äußeren Bildes eine sehr bedeutsame Umbildung der Endungen, welche an den Vortrag neue Anforderungen stellt und das einfache diminuendo für dieselben verbietet. Die kleinen selbständigen „Anschlußmotive", welche wir durch die übergelegten Klammern im zweiten, vierten und achten Takt kenntlich gemacht haben, beanspruchen nämlich eine selbständige dynamische Ausstattung, die im zweiten und vierten Takte einfach den relativ schwersten Wert heraustreten läßt, im achten Takt aber eine vollständige abermalige Kadenz (T — S — D — T) in der selbstverständlichen Weise abschattiert (crescendo zur Subdominante, diminuendo für den Rückgang über die Dominante zur Tonika). Alle solche Anschlußmotive behalten aber trotz ihrer Verselbständigung den Charakter der Ausbreitung der Schlußwirkung und sind erheblich ruhiger vorzutragen, als wenn sie weiterführende Bildungen wären. Eins der interessantesten Beispiele ist das Schlußrondo von Clementis Sonatine op. 38 II:

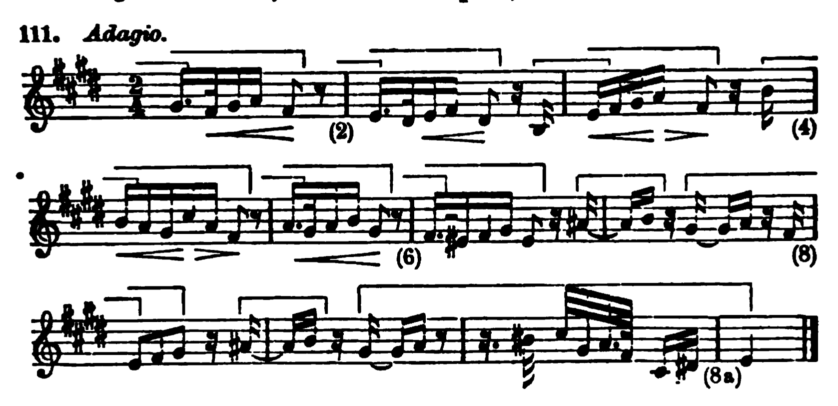
110. *Allegretto.*



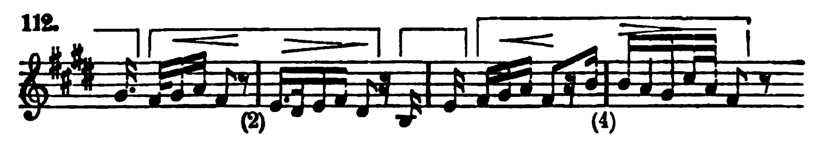
Hier bildet bei a das Anschlußmotiv des ersten Halbsatzes den Ganzschluß zum Halbschluß um, während das des achten Taktes den Schluß nur ausfüllend bestätigt. Bei b erhebt sich ähnlich das Anschlußmotiv des angehängten fünften Taktes sozusagen zu neuem Bilden (ändert auch die Harmonie), während der letzte Schluß (Takt 8 bis 9) nur eine wirkliche Endung (Vorhalt) ist.

Das weich lösende, versöhnende, was allen weiblichen Endungen und auch den meisten Anschlußmotiven eignet, macht dieselben zu einem Ausdrucksmittel von ganz hervorragender Bedeutung, dessen Verkennung die größten Schönheiten zerstört und übersehen macht. Leider ist ihr Erkennen nicht selten durch die Art der Notierung erschwert, nämlich, wenn die Taktstriche verkehrt gestellt sind, so daß das Hinüberragen der Endungen über die Schwerpunkte nicht sofort erkennbar wird. Das umgekehrte, daß verkehrt gestellte Taktstriche den Schein weiblicher Endungen und Anschlußmotive erweckt, wo gar keine vorliegen, kommt

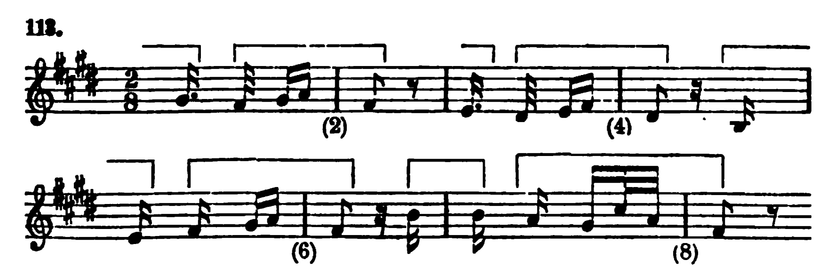
nur selten vor. Ein Beispiel letzterer Art ist wohl das erste Thema des Adagio von Beethovens Sonate op. 2, II:



Solches fortgesetzte Hören von Anschlußmotiven dürfte wohl auch der gewiegteste Hörer kaum durchzuführen vermögen. Auch der vermittelnde Weg (vgl. S. 85), nur nach allen schweren Takten Anschlußmotive anzunehmen, im übrigen aber vorwärts zu beziehen, liefe doch wohl auf eine Künstlichkeit hinaus, welche das naive Thema um seinen besten Reiz brächte:

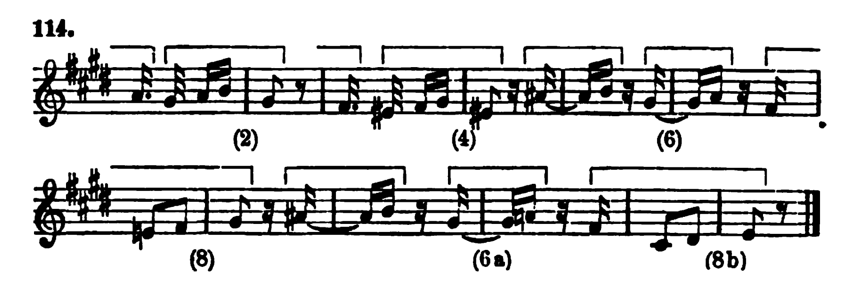


Da das Thema so langsam geht, daß zweifellos die Achtel Zählzeiten sind, wäre die einfachste Notierungsweise die im Zweiachteltakt, welche sofort erweist, daß die Deutung von Fig. 111 falsch ist:
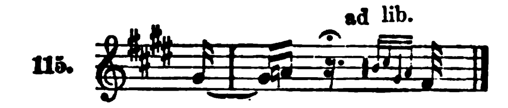


Bei dieser Deutung, welche das Ohr willig annimmt, stellt sich nur für die Schlußwiederholung eine kleine Schwierigkeit heraus, da dieselbe nicht auf die rechte Zeit auskommt. Allein auch die Notierung von Fig. 111 zeigt für dieselbe eine Abnormität, nämlich die Aus-

reckung der Takte 7 bis 8 bei der Wiederholung auf die Dauer von drei Takten, welche lediglich durch Einschaltung einer längeren Pause und erneutem verstärkten Auftakt hervorgerufen ist, also statt:



Derartigen Freiheiten werden wir öfter begegnen, wenn auch meist nicht in reell ausgeschriebenen Noten, sondern vielmehr mit kleinen Verzierungsnoten dieser Art:
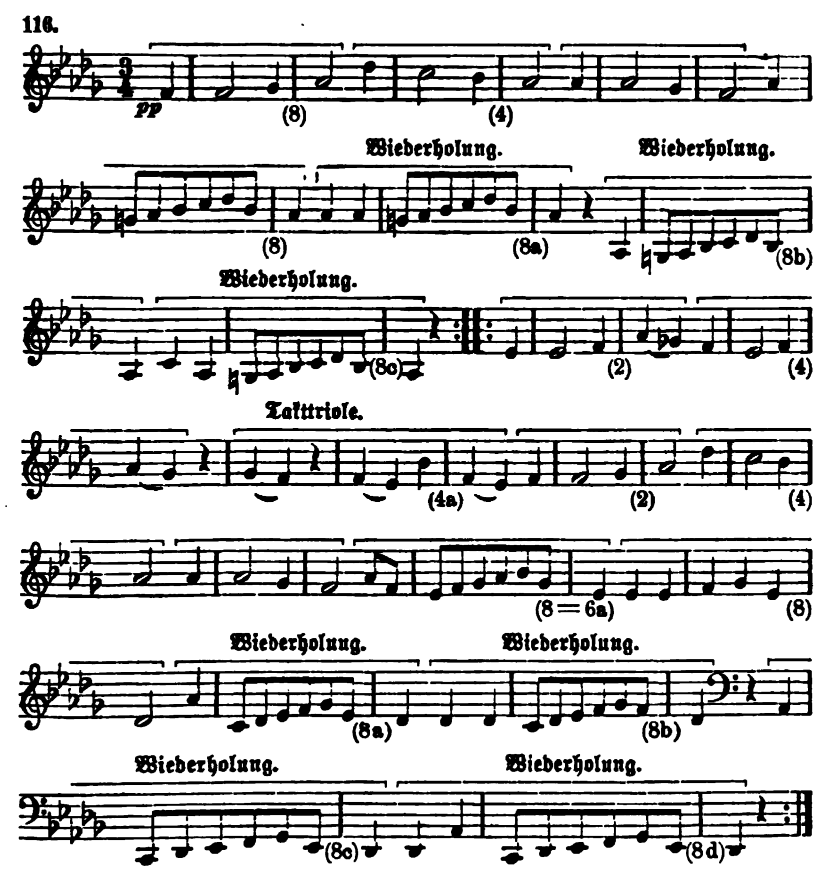


§ 2. Einschaltung von Wiederholungen (mit oder ohne Veränderungen) nach Schlußwirkungen.

Die Erweiterungen der Endbildungen, welche wir im vorigen Paragraphen betrachteten, dienen nur der Ausfüllung der Zeit zwischen den schweren Werten, die Schlußträger sind, und den schweren Werten, mit denen die folgenden Sätze oder Halbsätze beginnen. Sie bedeuten also keinerlei Störung des achttaktigen Schemas, sondern nur eine Verschiebung: die Verspätung des Beginns bedingt eine Verlängerung des Endes. Der einzelne Satz behält dabei also seine normale Ausdehnung von acht Takten; die weiblichen Endungen ergeben keine Verlängerung, sondern verhüten nur eine Verkürzung (wie eine solche durch Anfänge mit der schweren Zeit entstehen und durchgeführt werden kann, werden wir später sehen). Sehr häufig erscheinen aber im Gefolge der Hauptcäsuren (vierter, achter Takt) mehr oder minder ausgedehnte Anhänge, welche nicht durch den beabsichtigten Fortgang mit einer schweren Zeit veranlaßt sind, sondern an das ohnehin vollständige achttaktige Schema als Zusätze herantreten. Haben dieselben die Form einfacher Wiederholung eines oder zweier Schlußtakte oder auch eines ganzen Nachsatzes, so werden sie leicht verstanden und bringen in ähn-

licher Weise ein beruhigendes Element in die Entwicklung wie die Anfänge mit der schweren Zeit und die füllenden Anschlußmotive. So z. B. in dem Trio des Menuett von Haydns F-dur-Quartett (Peters 14):
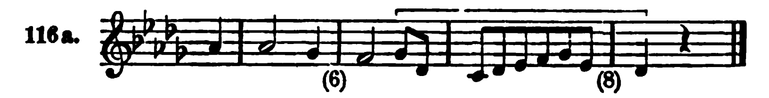
116.



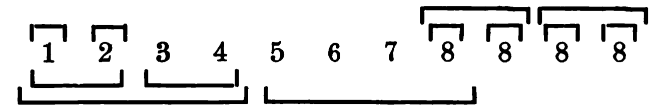
Hier haben wir zunächst eine dreimalige Wiederholung der vierten Zweitaktgruppe (7 a bis 8 c). Im zweiten Teil wiederholt das viertaktige dominantische Zwischensätzchen die zweite Zweitaktgruppe frei mit einer kleinen Dehnung, die aus zwei Takten drei macht (quasi ritardando); man könnte auch wohl, wenn das Ende dieses Zwischensätzchens etwas zögernd gespielt wird, in der Triole eine Verkürzung eines viertaktigen Nachsatzes sehen (drei Takte für Takt 5 bis 8). Die Wiederkehr des Hauptsatzes bringt statt des erwarteten Ganzschlusses im achten Takt erst die Subdominante, wodurch eine Zugabe von weiteren zwei Takten notwendig und der achte Takt zum

sechsten zurückgedeutet wird. Dann folgen noch drei Wiederholungen des siebenten bis achten Taktes. Daß wirklich der Eintritt der Subdominante diese Rückdeutung des achten Taktes zum sechsten bewirkt, erkennt man leicht, wenn man einmal die den Satz glatt abschließende Form statt dessen spielt:

116 a.

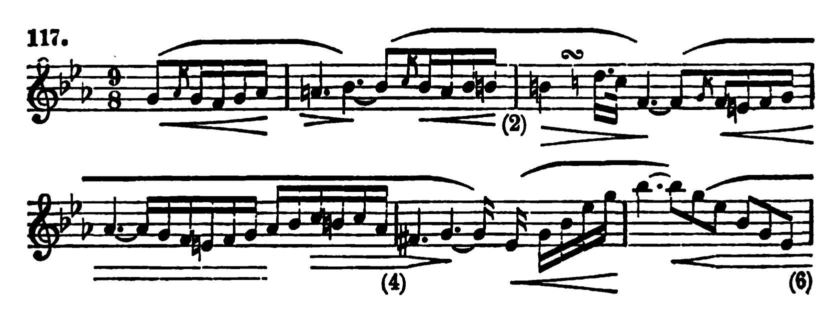


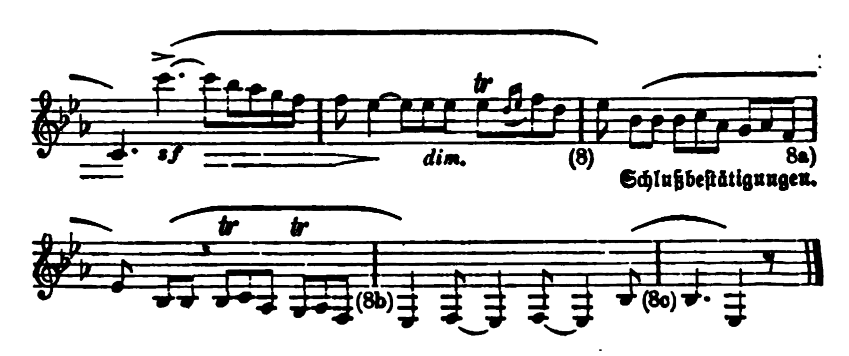
Die Zahl solcher angehängten Schlußbestätigungen ist wohl von der Willkür abhängig. Doch sei darauf aufmerksam gemacht, daß hier sowohl im ersten als im zweiten Satze die Wiederholungen sich zu Zweitaktgruppen und Halbsätzen zusammenzufügen scheinen; im ersten sind einschließlich des originalen achten Takts zwei Schlüsse in höherer und gleichsam ihnen antwortend zwei in tieferer Lage, im zweiten aber nach Entgleisung des normalen Verlaufs und erfolgter Korrektur vier Extraschlüsse angehängt, welche die Form zeigen, welche den Satz am einfachsten abgeschlossen hätte (Fig. 116 a). Eine bindende Norm ist für die rhythmische Ordnung solcher Anhänge zwar nicht zu entwickeln, doch wird der Hörer in seinem ästhetischen Bedürfnis, das Mannigfaltige einheitlich zu verstehen, jederzeit versuchen, symmetrische Beziehungen auch für solche über das eigentliche Grundschema überquellende Bildungen aufzufinden, und sollte es auch nur die kettenweise Verknüpfung derselben mit den Takten des Satzes sein, als deren Wiederholung sie erscheinen, z. B.:



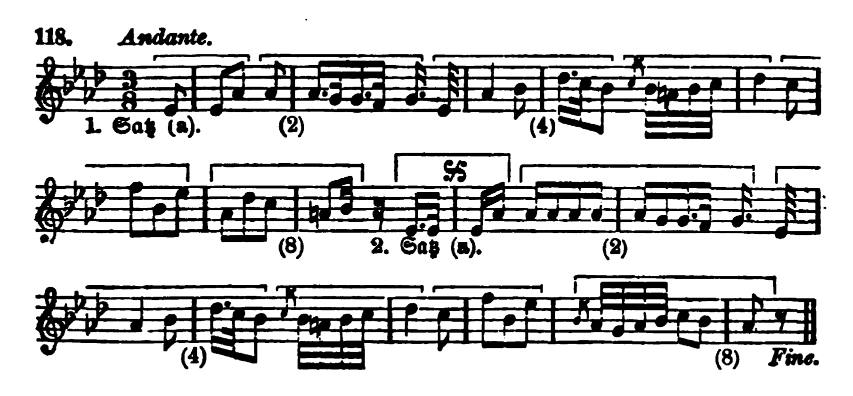
Das Adagio von Beethovens Klaviersonate op. 22 beginnt (nach mehrmaliger Angabe der tonischen Harmonie, durch welche ein schwerer Takt höherer Ordnung vor den Beginn des Aufbaues tritt):

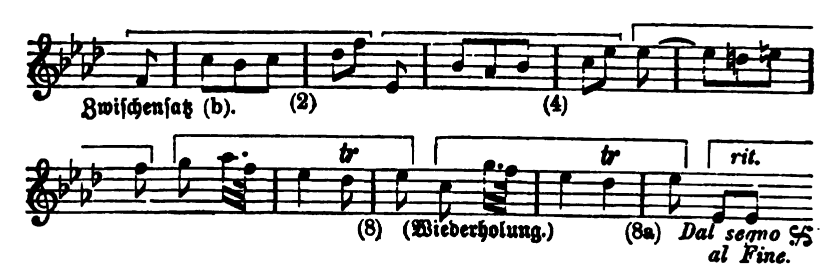
117.



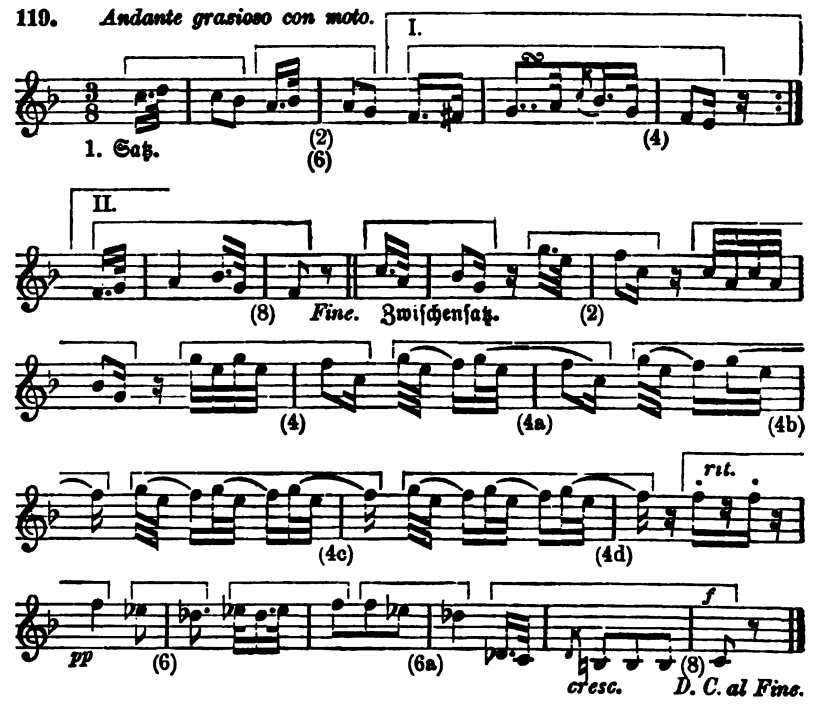


Auch hier wird eine aufmerksame Selbstbeobachtung lehren, daß man den originalen achten Takt mit den drei Takten Wiederholungen in eine Art Halbsatz zusammenordnet, d. h. zuerst 8a als Antwort (Bestätigung) von 8 hört und deshalb noch weitere zwei Takte als diesen beiden gegenübertretend versteht. Diese Anhänge nach dem achten Takte sind weitaus die häufigste Form der Verlängerung der Sätze. Wenn sie sich häufiger zu Ende als zu Anfang eines Tonstücks finden, so ist dafür der Grund einfach genug; das stark beruhigende, verhallende, auslebende, das solchem beschaulichen Verweilen bei Abschlüssen eignet, würde im allgemeinen eine beginnende Entwicklung zu stark hemmen; nur bei Sätzen von absichtlich sehr breiter Anlage (Adagio, Largo) liegt solches Beharren in der Natur der künstlerischen Idee. Eine andere Stelle, die sich besonders zu ausgedehnten Einschaltungen eignet, ist in Formen des Aufbaues a a b a, das (mixolydische) Zwischenglied b z. B. in dem Thema der Variationen in Beethovens As-dur-Sonate op. 26, wo jedes der vier Glieder den Umfang eines achttaktigen Satzes hat:



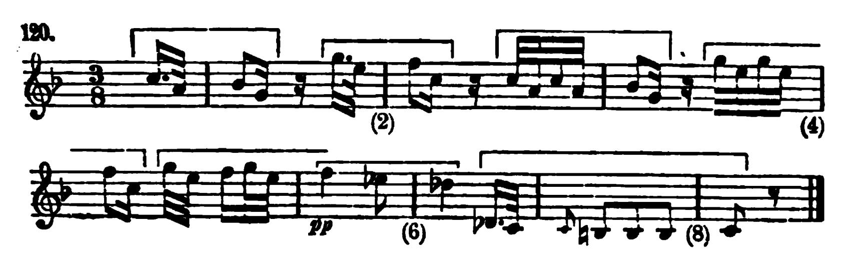


In **Beethovens** F-dur-Andante, das die Wiederholung des ersten Satzes unterdrückt, weil derselbe bereits aus zwei allzu gleich gebildeten Halbsätzen besteht, ist der zweite durch Einschaltungen auf die Dauer von 14 Takten angewachsen, während weder der erste noch der dritte irgend welche Erweiterung erfahren:



Auch hier runden sich wohl die vier Wiederholungen des vierten Taktes zur wohlgefällig empfundenen Viertaktigkeit ab, doch durchaus ohne den Zwischensatzcharakter in Frage zu stellen; vielmehr drängt dieses obstinate Festhalten des f^2 förmlich hin auf dessen vorübergehende Umdeutung zur Terz des Des-dur-Akkords, welche wie eine berückende

Fata **Morgana** die erste Zweitaktgruppe des Nachsatzes bildet; der Komponist sucht diese zauberhafte Wirkung durch Wiederholung des fünften und sechsten Taktes festzubannen, ehe sie vor dem gesunden Hauche der wiederkehrenden Haupttonart zerstiebt. Um die einfache Satzbedeutung dieser 14 Takte wirklich mit der Anschauung zu erfassen, lasse man einmal alle Wiederholungen weg:

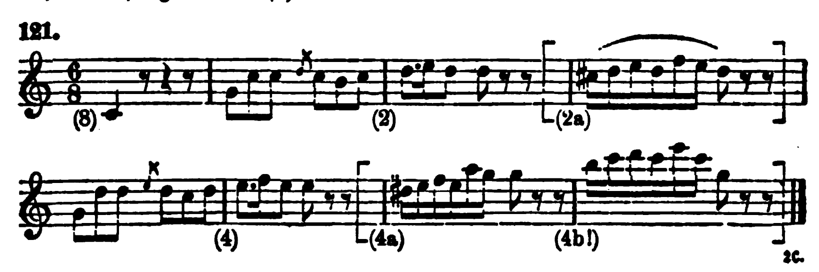


Das außerordentlich häufige Auftreten solcher die Achttaktigkeit des Satzbaues mehr oder minder verhüllenden Einschaltungen ist nur von wenigen Theoretikern eingehender betrachtet worden (J. Riepel, H. Chr. Koch). Es leuchtet aber ein, daß die grundlegende Bedeutung des achttaktigen Aufbaues nur dadurch zur Geltung gebracht werden kann, daß alle Abweichungen von der Achttaktigkeit als solche definiert und bezeichnet werden, so daß also auch ein aus 14 oder noch mehr Takten bestehender Satz in der Analyse keine anderen Zahlen zeigt als der reguläre achttaktige (nämlich zweite, vierte, sechste, achte Takte). Es ist durchaus eine Ehrenpflicht unserer Zeit, das durch einseitige Beschäftigung mit den Problemen der Harmonielehre in bedauerlichster Weise zurückgebliebene, ja gegen frühere Zeiten zurückgegangene Verständnis für die rhythmischen Grundlagen der musikalischen Formgebung wieder zu heben; erste Vorbedingung für einen Fortschritt in dieser Richtung ist aber gewiß die Schärfung des Gefühls für das verschiedene Gewicht, für Leicht und Schwer in höheren Potenzen. Als vornehmster Zweck der fortgesetzten Beifügung der Rangzahlen der Takte in unseren Analysen hat durchaus die Hinleitung auf diese Unterscheidungen zu gelten. Ob ein erneutes Vorwärtsschreiten, ein neues positiv entwickelndes Bilden vorliegt oder aber ein zurückschauendes Stillstehen, ob ein Motiv Nachahmung, Antwort eines vorausgehenden, oder aber vielmehr Muster eines folgenden, also seinerseits Gegenstand der Nachahmung ist, das sind die eigentlich g r u n d l e g e n d e n U n t e r s c h e i d u n g e n für den A u f b a u m u s i k a l i s c h e r F o r m e n. Die verschiedenen möglichen Bildungen dieser Art an Beispielen aufzuweisen und dadurch, daß sie an diesen wirklich begriffen, lebendig angeschaut werden, die Phantasie dauernd und nachhaltig zu bereichern, ist unser wichtigstes Ziel. Nicht die Anleitung zur Nachbildung solcher Abweichungen von glatt schematischem Verlauf der achttaktigen Satzbildung, sondern nur den

Nachweis der Möglichkeit derselben und die Erläuterung ihres Sinnes erstreben wir, allein geleitet von dem Wunsche, daß der angehende Komponist die Erzeugnisse seiner eigenen Phantasie vollständig verstehen lerne. Nur ein solcher Ausbau der Formenlehre, der auch das minder Reguläre in Betracht zieht und dem Verständnis nahe bringt, kann auf die Dauer vor Formenlosigkeit schützen, da nur er davor bewahrt, die formalen Prinzipien gering zu schätzen, weil sie sich nicht mit dem Usus der Meister zu decken scheinen. Wenn auch zugestanden werden kann, daß ein starker künstlerischer Instinkt manchen Weg weisen wird, dessen Rechtfertigung der Theorie Mühe macht, so ist doch ebenso zweifellos, daß die Vertiefung der theoretischen Erkenntnis auf dem Wege der Analyse die Phantasiethätigkeit vor Einseitigkeit zu bewahren geeignet ist. Wer nicht im stande ist, Einschaltungen oder Auslassungen im Satzbau beim Hören zu erkennen, also sich fortgesetzt ein sicheres Gefühl für das Gewicht der Takte zu erhalten, der wird auch in eigenen Kompositionen Gefahr laufen, ohne klare Disposition zu schreiben und einem verschwommenen Wesen zu verfallen.

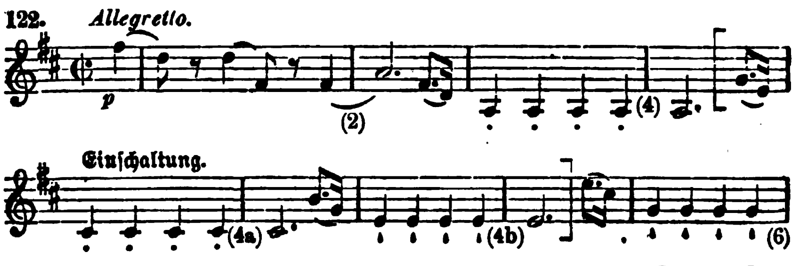
Ein Beispiel allereinfachster Art von Schlußwiederholungen ist das folgende Allegretto des Haydnschen G-dur-Quartetts (Peters 19), das übrigens einen in höherer Ordnung schweren (achten) Takt dem eigentlichen Anfange vorausschickt:

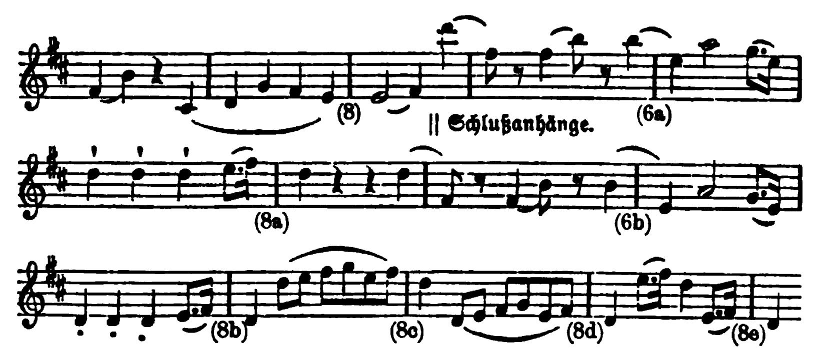
121.



In dem Anfangsthema von Mozarts siebentem Streichquartett ist zwar die Gefahr des Mißverstehens des Stillstands auf dem vierten Takt fast ganz ausgeschlossen, weil der Baß seinen Ton festhält; gerade darum ist aber das Beispiel geeignet, das Verständnis komplizierterer zu vermitteln:

122.

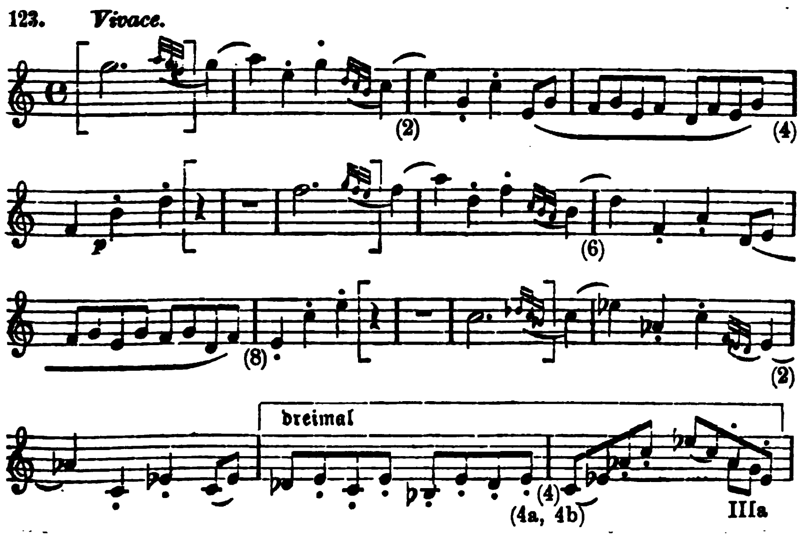


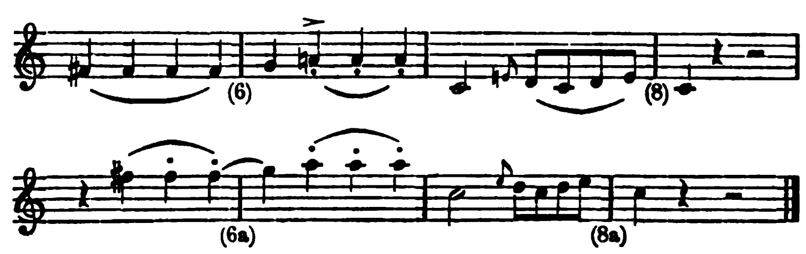


Hat man hier den Stillstand auf dem vierten Takt begriffen (zweimalige Wiederholung von Takt 3—4 mit Höherlegung innerhalb derselben Harmonie), so ist das Hören alles weiter folgenden in dem hier bezeichneten Sinne verbürgt; der weibliche Schluß zur Terz im achten Takte bedingt dann die Anhängung eines bestimmteren Schlusses, der zunächst zweimal viertaktig, dann aber zweimal eintaktig und zweimal halbtaktig folgt. Hört man diese Schlußbestätigungen als solche, so ist die Wirkung die behaglicher Breite und ruhiger Darlegung; versucht man dagegen mit je acht und acht Takten sich durchzuhören, so empfindet man ein lästiges Stagnieren der Entwicklung im Widerspruch mit dem angenommenen Fortschreiten des Aufbaues. Also: die Form ist durchaus vom Inhalt abhängig zu machen, nicht umgekehrt.
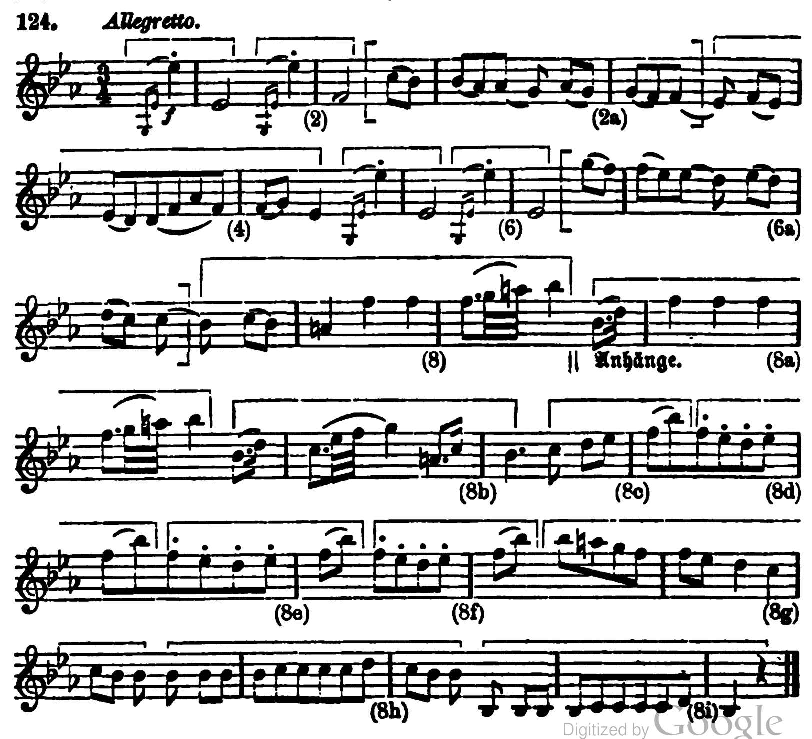
Interessante Herausdrängungen aus dem gewöhnlichen Geleise zeigt der Anfang von Haydns C-dur-Quartett (Pohl 52):

123. *Vivace.*

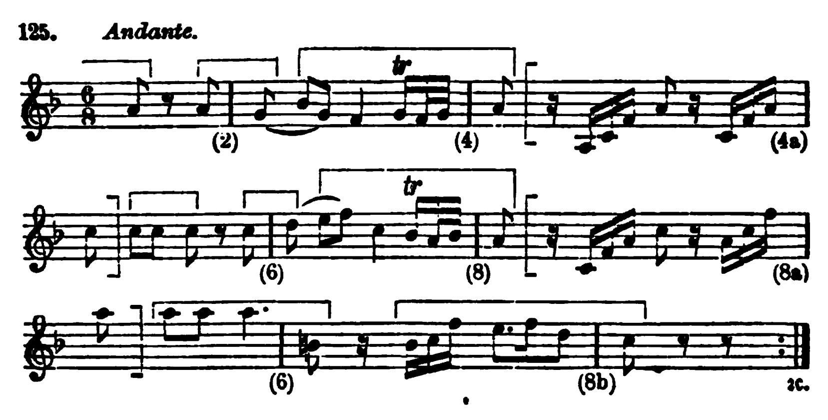




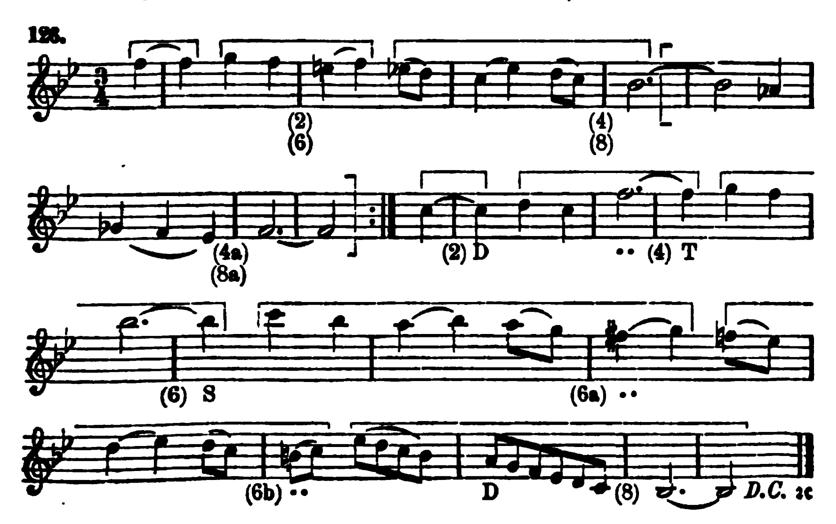
Hier ist der erste achttaktige Satz durchaus regelmäßig, nur ist im 1. und 5. Takt das beginnende Auftaktviertel auf die Dauer eines ganzen Taktes gedehnt (statt ♩𝄐) und mit einem Doppelschlag verziert. Zum Ueberfluß schaltet aber der Komponist nach dem 4. und 8. Takt noch einen Takt Pause ein. Da das eigentliche Motiv viertaktig ist, so kommt dasselbe erst mit dem zweiten achttaktigen Satze zu einer Art von erstem Abschluß; der zweite, kontrastierend in As-dur anhebende Satz bleibt zunächst beim 4. Takt stehen, wiederholt Takt 3—4 zweimal und schließt dann nach C-dur zurück, mit einer viertaktigen Bestätigung des Schlusses. Verkennungen des hier kurz dargelegten Sachverhalts machen das ganze Thema monstruös und ungenießbar. Reiche Einschaltungen zeigt auch das Menuett von Mozarts Es-dur-Quartett:



Hier haben wir gar einen auf 26 Takte ausgereckten Satz vor uns, der doch seinem Wesen und seiner Bedeutung nach nur achttaktig ist. Erst wenn man ihn in diesem Sinne in allen seinen Teilen hört, die Einschaltungen als Einschaltungen und die Anhänge als Anhänge, erschließt er sich der Phantasie in seinem ganzen Reize. Auch das Andante von Mozarts D-moll-Quartett zeigt solche gehäufte. Einschiebsel und Anhänge, ohne deren Erkennung er verschwommen erscheinen würde.



An die Anfangsdehnungen und Unterbrechungen von Fig. 123 gemahnen die fünf Takte füllenden Halte nebst ihren freien Einschiebseln, die den Ganzschluß in B-dur in einen (phrygischen) Halbschluß auf f verwandeln, in dem Trio des Menuetts von Haydns B-dur-Quartett:



Es ist wichtig, zu beachten, daß nicht nur der Stillstand auf derselben Tonhöhe oder der Stillstand auf derselben Harmonie die Annahme solcher Unterbrechung des Fortgangs des Satzes zuläßt, sondern daß wir sogar im stande sind, Wiederholungen mit Veränderung der Harmonie, ja der Tonart doch als Stillstand zu verstehen (Schlußkorrekturen, Schlußverlegungen). Wenn auch derartige Komplizierungen des Satzbaues besonders im mehrstimmigen, speziell im konzertierenden Satze ihre Stelle haben, bei denen sich mehrere Stimmen oder Stimmgruppen wechselnd in den Vordergrund drängen, so sind sie doch auch dem homophonen Satze, der einfachen Melodie keineswegs fremd. Nochmals sei aber davor gewarnt, dergleichen „auf Bestellung" zu machen; je sicherer der junge Komponist sich fühlt, desto mehr soll er sich hüten, etwas mit dem Verstande zu wollen. Die Strenge in der Befolgung des Prinzips, nichts aufzuschreiben, was nicht innerlich in der Fülle sinnlicher Lebendigkeit erklungen ist, kann gar nicht übertrieben werden. Wenn wir trotzdem für die

Vierte Aufgabe

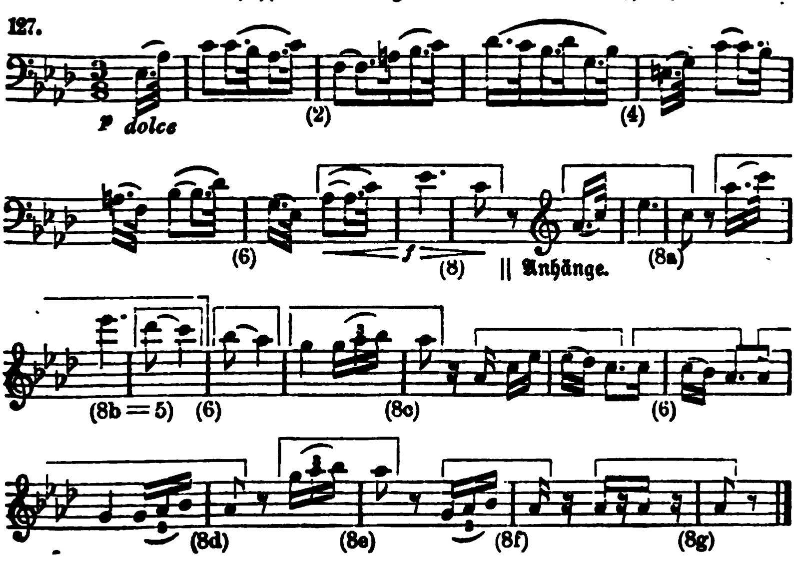
die Ausarbeitung erweiterter Sätze freigeben, so ist doch die Aufgabe durchaus als ganz im allgemeinen gegeben zu betrachten, derart, daß nicht die einzelnen Arten der Erweiterung systematisch „geübt" werden, sondern vielmehr der freien Thätigkeit der Phantasie überlassen bleibt, welche der im vorigen aufgewiesenen Formen der Erweiterung der Sätze sie hervorbringt. Die Aufweisungen und Erklärungen sollen also nur dazu dienen, dem Vorstellen und Bilden neue Wege zu erschließen und mehr und mehr das Verständnis der eigenen Ideen zu vervollkommnen.

§ 3. Die Tanztypen und ihre Idealisierung.

Wenn wir nun hier einige kurz charakterisierende Bemerkungen über einige mit besonderen Namen belegten Typen der musikalischen Formgebung einschalten, so sind auch diese nur so zu verstehen, daß der angehende Komponist mehr und mehr lernen soll, seine Einfälle zu klassifizieren und sich ein Stilgefühl zu bilden, das ihn befähigt, bei der Weiterspinnung der Ideen groben Mißgriffen aus dem Wege zu gehen. Also auch jetzt soll er sich nicht das Notenpapier zurecht legen in der Absicht, einen Marsch oder eine Gavotte zu komponieren, sondern die Erklärung des Wesens eines Marsches, einer Gavotte 2c. soll ihm nur sagen, daß dieser oder jener Einfall, den er sich notiert hat, oder der

ihm neu kommt, dem Marsch-, Gavotten- 2c. Typus entspricht und daher auch eine entsprechende Weiterführung nahe legt. Wenn auch die Phantasiestücke, Capricen u. a. der neueren Zeit den buntesten Wechsel der Typen zulassen, so ist doch auf alle Fälle wünschenswert, daß der Komponist sich jederzeit selbst Rechenschaft geben kann über die Natur der Einzeltypen, die er verkoppelt; auch steht die erziehliche Bedeutung des Festhaltens eines Typus für die Ausbildung des Stilgefühls außer Frage. Die bereits an mehreren Beispielen aufgewiesenen kantabeln Sätze (Fig. 65, 66, 67, 95, 96, 109, 113) unterscheiden sich in der Mehrzahl allgemein dadurch von den Tänzen und Märschen, daß ihr Tempo zu langsam oder ihre Rhythmik zu wenig markiert, zu wenig konstant ist, um einem der historisch herausgebildeten Typen von Tänzen und Märschen zu entsprechen. Dagegen wird man geneigt sein, das Thema der Variationen in Beethovens As-dur-Sonate op. 26 (Fig. 118) wegen seiner ziemlich straffen Bewegung und der sich bemerkbar machenden punktierten Rhythmen, trotz seines langsamen Tempos dem Menuetttypus zuzuweisen, und selbst das Andante con moto der C-moll-Symphonie Beethovens erinnert aus demselben Grunde noch an das Menuett oder den Marsch, obgleich es für ein Menuett zu langsam geht und dem Marschtypus die ungerade Taktart widerspricht:

127.

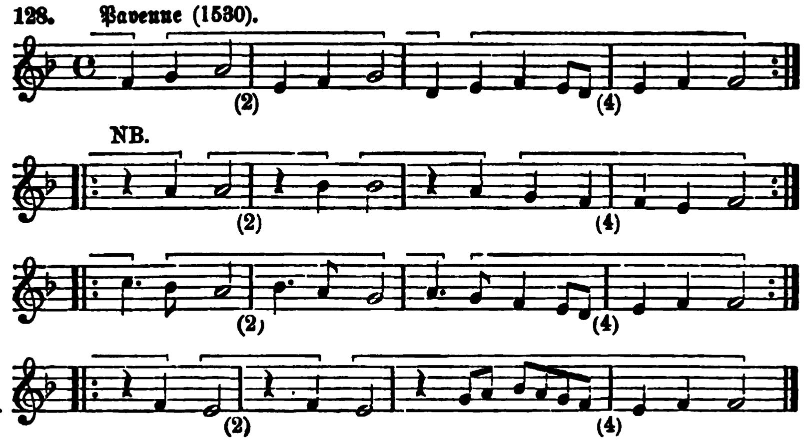


Da haben wir zugleich wieder einen Satz, der durch Anhänge, deren Natur nicht zu verkennen ist, da sie aus der getreuen Wiederholung vom Takt 7—8 herauswachsen, auf 22 Takte erweitert wurde. Die Aehnlichkeit dieses Themas mit dem Menuettcharakter beruht auf der ziemlich streng durchgeführten Markierung der drei Zeiten des Taktes,

die Aehnlichkeit mit dem Marsch aber im Tempo und der Häufigkeit der Punktierung.

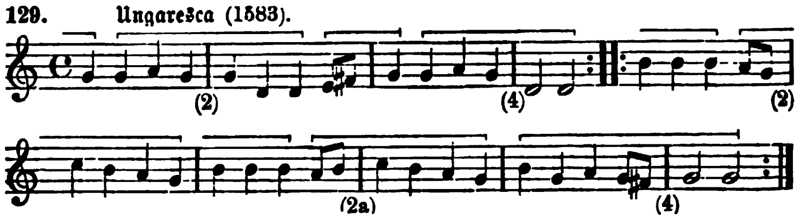
Dem Marsche eignet zunächst (im Hinblick auf die beiden abwechselnd auftretenden Füße) die gerade Taktart sowie ein Tempo, das einem ruhigen, weder gehetzten noch gehemmten Gehen entspricht (Andante), das aber in Geschwindmärschen und Kavalleriemärschen erheblich gesteigert und im Trauermarsch stark verbreitert wird. Zwischen gegangenen Tänzen der älteren Art im geraden Takt (Reigen, Pavane, Allemande) und Märschen (Intraden) ist ein musikalischer Unterschied zuletzt überhaupt nicht vorhanden. Interessant ist, wie schon die Komponisten des 16. Jahrhunderts gelegentlich mit der Markierung der Taktzeiten durch das Aufsetzen der Füße rechnen und Pausenwirkungen einführen, welche noch heute Seltenheiten und Kühnheiten sind. Die Sopran-Melodie der 13. Pavenne in P. Attaignants Tänzesammlung von 1530 lautet:

128. Pavenne (1530).



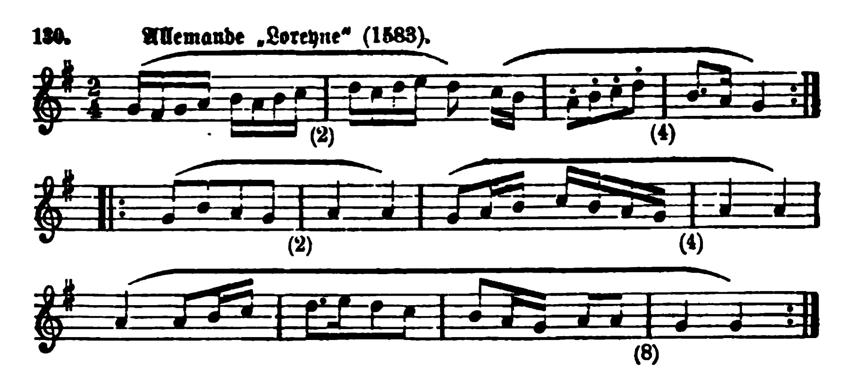
Eine „Ungaresca“ in Pierre Phalèses Tänzesammlung v. J. 1583 bringt über ausgehaltenen $\frac{g}{d}$ der Unterstimmen folgende Melodie, die natürlich auch zum Genre der Pavanen und Märsche gehört:

129. Ungaresca (1583).
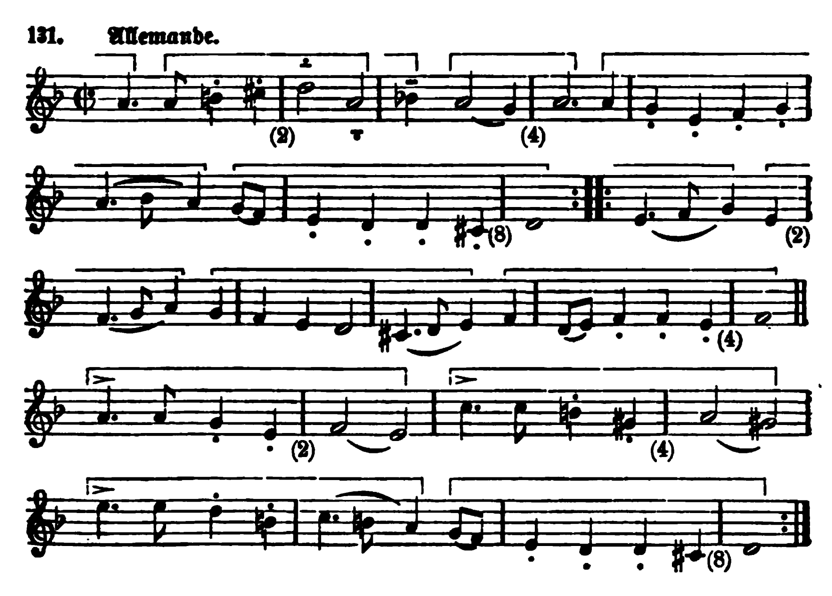


Auch die folgende Allemande „Loreyne“ aus derselben Sammlung hat trotz ihrer reicheren Figuration doch ganz deutlich den Charakter des Marsches:

130. Allemande „Loreyne“ (1583).



Die Allemande der ersten Suite in J. H. Scheins Banchetto musicale (1617) steht dem Marschtypus noch näher durch vermehrtes Hervortreten punktierter Rhythmen:

131. Allemande.



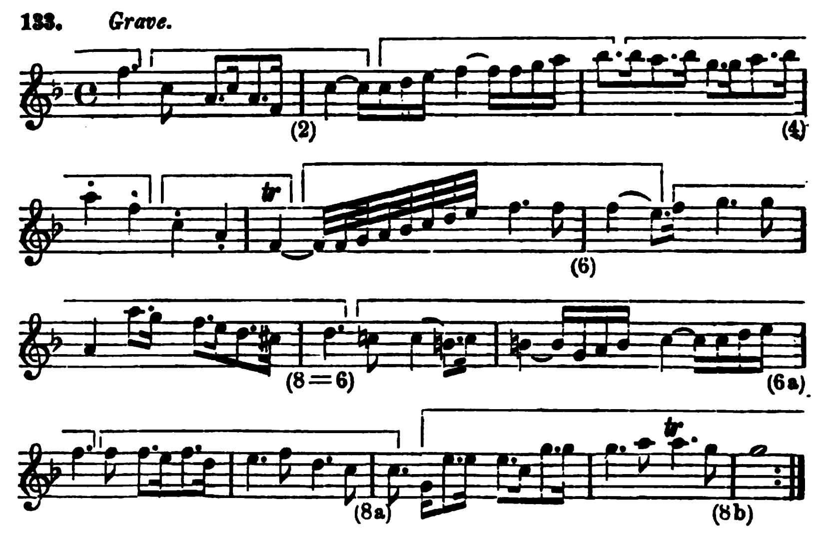
Auch den uns überlieferten Melodien der Tanzlieder Nitharts (c. 1225), von denen ich eine Anzahl in Bearbeitungen für gemischten Chor und für Männerchor herausgegeben habe (Leipzig bei Steingräber), eignet dieser straffe marschartigen Zuschnitt (aus einigen derselben habe ich deshalb wirklich einen Militärmarsch „Maienzeit“ zusammengestellt). Dem Marsch ist keine Form des Auftaktes versagt, aber auch keine eigen; im allgemeinen liebt er breite Schlüsse mit weiblichen Endungen oder auch mit Tonrepetitionen; die Neigung, durch punktierte

Rhythmen die Hauptzeiten scharf hervortreten zu lassen, ist wohl auf die Trommel, das altübliche Instrument zur Regelung des Schritts marschierender Truppen, zurückzuführen. Rhythmen wie

132. oder: 2c.

sind daher im Marsch etwas überaus häufiges. Schon früh ist der Rhythmus der Pavane bezw. des Marsches seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet zu einem Teile eines verschiedene Charaktere gegenüberstellenden Werkes geworden, nämlich in den italienischen Kanzonen des 17. Jahrhunderts und noch markierter in den französischen Ouvertüren, welche in Nachahmung der Lullyschen Operneinleitungen als Orchester-Konzertmusik besonders in Deutschland um 1680—1760 im Flor standen.

Der Anfang einer Telemannschen Ouvertüre (Nr. 1 der gedruckten „Six Ouvertures"), stehe hier als Beleg:
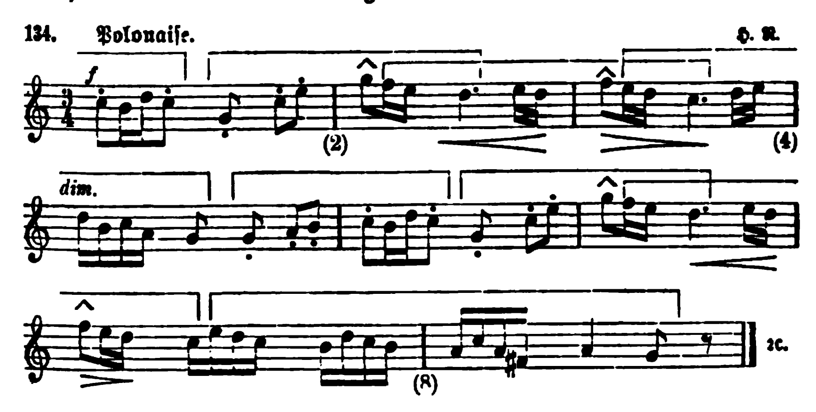


Je einfacher der Aufbau der Motive ist, je deutlicher die Hauptgliederungen im 4. und 8. Takt hervortreten und sich mit Halbschlüssen und Ganzschlüssen decken, desto mehr wird man berechtigt sein, ein die charakteristischen Merkmale des Marsches zeigendes Stück für einen wirklichen Marsch auszugeben; tritt das Stück im Gegenteil stark aus dem Rahmen einfacher lyrischen Gliederung heraus, so spricht man besser nur von einem „alla marcia", als von einem wirklichen Marsche. Ein Festmarsch wird das Durgeschlecht bevorzugen, erhöhten Glanz und Schwung entfalten; ein Trauermarsch dagegen steht stets im Moll (kann aber ein Trio im Dur haben), hält sich in tieferen Tonlagen

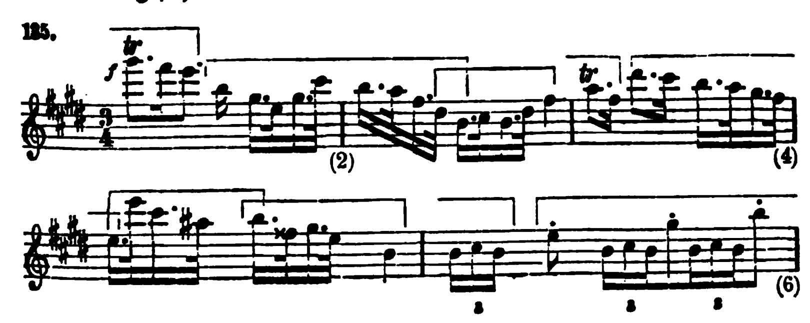
und liebt wie jedes seriöse Largo das stark pathetische Element, wechselndes Auftreten langer Noten und heftige Anstöße durch Schleifer, Punktierungen u. s. w. Es genüge, auf die Beethovenschen Trauermärsche in der Sinfonia eroica (in C-moll), der As-dur-Klaviersonate op. 26 (in As-moll) und die C-moll-Variation seines op. 34 hinzuweisen.

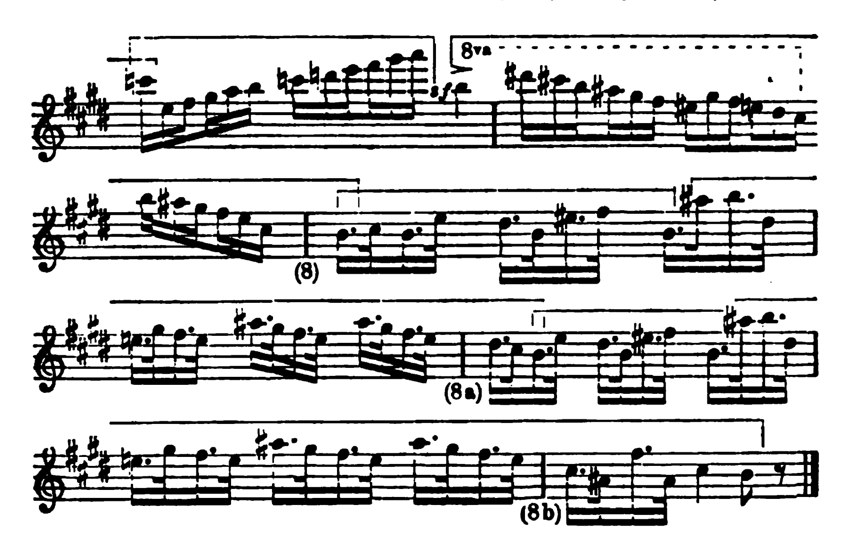
Als ein dem Marsch noch nahe stehender besonderer Typus ist die **Polonaise** hervorzuheben, die sich vom Marsch zunächst schon dadurch unterscheidet, daß sie im Tripeltakt steht. Weitere spezielle Charakteristika sind festlicher Glanz, hohe Lage der Melodie, Anfang auf den Taktschwerpunkt, Vorliebe für punktierte Rhythmen und weibliche Schlußbildungen bezw. Anschlußmotive, die bis zur dritten Zeit im Takt reichen. Das Tempo der Polonaise ist aber ein angeregtes. Der für die Begleitung vorherrschende Rhythmus

welcher auf einen spanischen Ursprung hinweist (Bolero), geht auch manchmal in die Melodiebildung über:
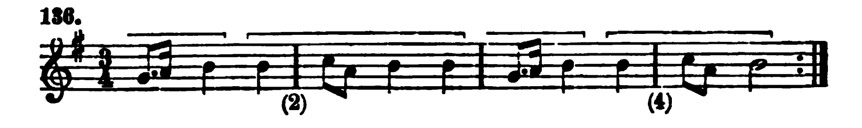


Als vollkommenstes Muster einer Polonaise sei **Webers** Polacca brillante angeführt:





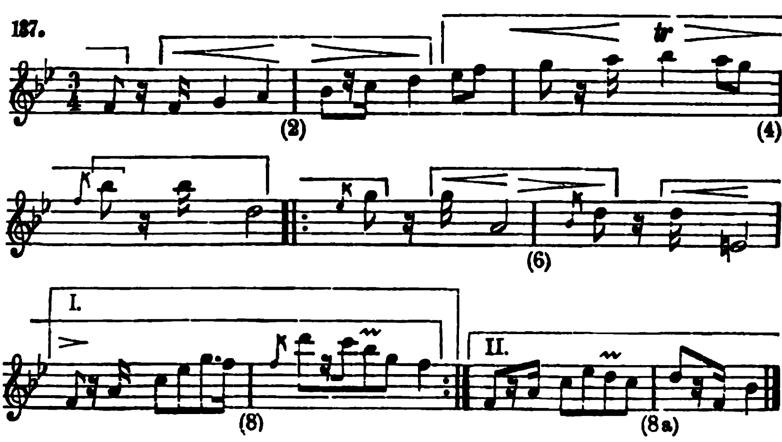
Durchaus zu unterscheiden von der Polonaise (die wie gesagt wahrscheinlich gar nicht aus Polen, sondern vielmehr aus Spanien stammt), ist die ebenfalls im Tripeltakt stehende Mazurka (Masurek, Masurisch), deren Charakteristikum die Erreichung der zweiten Zählzeit bei den Gliederungsstellen ist, aber nicht mit Vorhaltsbildung oder dieser nachgebildeter Schleifung im Akkord, sondern mit Anschlußmotiven, die häufig auch von der ersten zur zweiten Zeit noch die Harmonie verändern, z. B.:

136.



Hier reicht zwar im zweiten Takt die Endung bis zum dritten Viertel aber nur noch mit Markierung der dritten Zeit mit dem Inhalte der zweiten (Tonrepetition), ohne Fortgang der Entwickelung, die vielmehr auf der zweiten Zeit ihr Ende erreicht; der Unterschied der Mazurkaendungen von den Polonaise-Endungen ist darum ein ziemlich erheblicher. Daß auch die ungeraden Takte (1, 3, 5, 7) solche Endungen auf der zweiten Zeit haben, ist nicht unbedingt erforderlich, doch ziemlich häufig. Uebrigens darf man sich nicht durch scheinbare Gleichbildung des 1. und 2. Takts irre führen lassen. In Chopins B-dur-Mazurka op. 7. I:

137.



ist scheinbar der Rhythmus durch den ganzen ersten Teil fortgeführt; aber der Versuch, Endungen beim zweiten Viertel zu empfinden, scheitert bereits im ersten Takt an dem vorwärts schreitenden g; ebenso ist im dritten Takt das b wegen des sf unmöglich als Ende zu verstehen. Dagegen sind an den eigentlichen Schlußstellen, im zweiten, vierten und achten Takt die weiblichen Enden echt mazurkamäßig normal, im ersten achten allerdings wie Fig. 136 Takt 2 bis zum dritten Viertel überreichend, erst in 8a bestimmt auf Zwei endend. Im 6.—7. Takt ist aber trotz seiner Länge das e nicht Endung, sondern Auftakt wie das a des vorhergehenden Motivs, und auch der 7.—8. Takt würde nur verlieren, wenn wir eine Endung von drei Achteln annähmen, welche die schön aufsteigende Linie zerstörte (ebenso in 7a bis 8a). Es versteht sich aber, daß nichtsdestoweniger die rhythmische Konstanz der Hervorhebung des zweiten Viertels durch das anspringende Sechzehntel dem ganzen Stück eine Art obstinaten Charakters giebt; nur muß darauf bestanden werden, daß es vom Standpunkte des ästhetisch gebildeten Hörers aus einen fortlaufenden Rhythmus nicht giebt und daß, wer einen solchen hört, auf der niedrigsten Stufe der Auffassung stehen geblieben ist, nämlich das rohe Taktmaß hört und nicht das innerhalb desselben sich buntgestaltig ergehende musikalische Leben. Ein solcher Grundrhythmus ist etwa einem groben Gewebe vergleichbar, auf welches eine Stickerei aufgetragen wird und das in dieser durchaus zu verschwinden hat. Ganz gewiß giebt es diesen niederen Standpunkt des Musikhörens und wir dürfen sogar annehmen, daß auch dem Polen, der auf das zweite Viertel die Absätze gegeneinander schlägt, so daß die Sporen klirren, dadurch eine starke Konstanz des Rhythmus ins Gefühl tritt; aber es wäre eine unverdiente Herabwürdigung der Er-

finder der Melodien solcher Tänze, wollte man ihnen zutrauen, daß sie nicht empfunden hätten, daß die Melodie mit Hilfe der Harmonie die starre Gleichförmigkeit der Accente zu durchbrechen und ihr durch Andersdeutungen besondere Reize abzugewinnen weiß.

Mehr oder weniger ausgesprochen ist ein festgehaltener Grundrhythmus das Charakteristikum aller Tanztypen und wenn man die gesamte moderne Instrumentalmusik aus einer Idealisierung der Tanztypen ableiten zu dürfen geglaubt hat, so ist das so zu verstehen, daß das moderne instrumentale Allegro, Andante, Allegretto, Presto u. s. w. von den Tanztypen die mannigfaltigsten prägnanten Ausdrucksformen übernommen, aber durch bunte Mischung derselben, durch Veränderung des Tempo, durch Erweiterung der Proportionen des Aufbaues und Vermeidung der typischen starken Cäsuren ihre Schranken durchbrochen haben. Das Studium der Tanztypen ist deshalb nicht nur zu dem Zwecke von Bedeutung, um Tanzstücke, Märsche u. s. w. schreiben zu lernen, sondern es hat auch den weiteren Wert, daß es mit den Mitteln und Wegen vertraut macht, welche davor bewahren, wider Willen in die Manier eines Tanzes zu verfallen und in ihr zu beharren. So bitte ich, die vorausgehenden Aufweisungen zu verstehen, die ich noch um einige kurze Bemerkungen über andere minder auffällig sich bemerkbar machende Typen vermehren werde.

Die beliebtesten Tanztypen wurden bereits seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts in Deutschland zu sogenannten Partien oder Partiten zusammengestellt; die Teile dieser Partien sind je eine Pavane, Gaillarde, Courante, Allemande und ein Nachtanz (Tripla, Proporz); die Teile einer Partie stehen nicht nur in derselben Tonart, sondern sind auch mit denselben Motiven gearbeitet, eine Art freier Variationen. Diese Ordnung zeigen z. B. die 20 Suiten J. H. Scheins, das 1617 in einzelnen Stimmbüchern gedruckte „Banchetto musicale“*); die ersten drei Tänze sind fünfstimmig, die beiden letzten vierstimmig gesetzt. Nur letztere sind noch zum tanzen bestimmt, die drei anderen sind bereits damals Charaktertypen, wie man schon aus der komplizierten Satzweise ersehen würde, auch wenn man nicht wüßte, daß wenigstens Pavane und Gaillarde nicht mehr getanzt wurden. Hundert Jahre später, zur Zeit Bachs, sind auch Allemande und Courante nur noch Charakterstücke. Dazu sind aber eine ganze Reihe neuer Tänze aufgekommen und zum Teil auch bereits, ihrer ursprünglichen Bestimmung entfremdet, zu Charaktertypen geworden: Sarabande, Gigue, Loure, Menuett, Gavotte, Bourrée, Rigaudon u. s. w. Alle diese Tänze erscheinen nun in den französischen „Suiten“, sowohl denen für Laute oder Klavier als auch den zunächst aus Ballettnummern der Opern Lullys zusammengestellten, durch eine vorangestellte Ouvertüre eingeleiteten Orchestersuiten (auch kurzweg „französische Ouver-
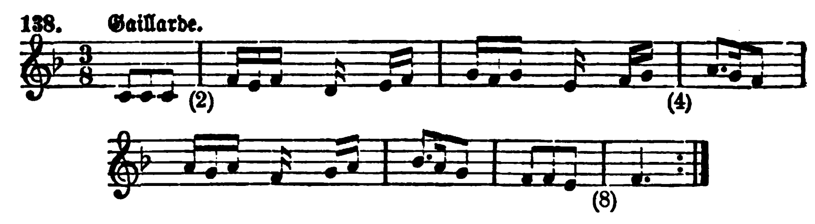
*) Vgl. die Neuausgabe von A. Prüfer (Scheins Werke, Bd. I, 1901).

ture" genannt), welche besonders in Deutschland fleißige Nachahmung und kunstvolle Steigerung erfuhren. Um von der Natur aller dieser Tänze eine konkrete Vorstellung zu bekommen, ist keineswegs das Studium der Suiten und Partiten J. S. Bachs das geeignetste Mittel, auch nicht dasjenige der Klavierstücke Couperins. Letztere sind viel zu sehr verschnörkelt, um die Eigenart der Tänze genügend deutlich hervortreten zu lassen, und in Bachs Tanzstücken — ausgenommen einige Gavotten und Bourrées — tritt viel mehr die Durchdringung der Tanztypen mit der kontrapunktischen Kunst des Meisters als die Ausprägung der Typen selbst in den Vordergrund. In viel höherem Grade sind daher die Ballettnummern der Opern Lullys und Rameaus und ganz besonders die Orchestersuiten der deutschen Komponisten Fux, Telemann, Förster, Fasch 2c. für solches Studium zu empfehlen. Leider ist freilich von dieser Litteratur bisher nur wenig durch Neudrucke der Allgemeinheit zugänglich geworden. Strebsame Studierende der Musik werden aber leicht Gelegenheit finden, sich Abschriften einzelner dieser in großer Menge erhaltenen Werke zu verschaffen. Ein paar kleine von mir veröffentlichte Sammlungen alter Tänze („Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias Zeit" und „Rokoko") haben mehr den Zweck, auf den Kunstwert dieser Litteratur aufmerksam zu machen, als selbst einen Ersatz für deren Studium zu bieten. Wenn immer wieder betont werden muß, daß die Analyse des Kompositionsstudiums bester Teil ist, so kann dem noch weiter hinzugefügt werden, daß der angehende Komponist sich nicht beschränken soll, sich eine gute Bibliothek anzuschaffen und durch Lesen fertig vorliegender Partituren seinen Ideenkreis zu erweitern; vielmehr sollte er auch heute noch durch Kopieren von Werken guter Meister sich intensiver in diese vertiefen. Dazu bietet aber gerade eine Litteratur, die nur in geschriebenen oder gedruckten Stimmen vorliegt, die schönste Gelegenheit. Das Zusammenschreiben von Partituren aus Einzelstimmen sei deshalb hier nachdrücklichst als ein hervorragendes Bildungsmittel angehender Komponisten empfohlen, welche damit zugleich teil nehmen an der sehr großen noch zu lösenden Aufgabe einer gründlichen Durchforschung der Litteratur, z. B. des 18. Jahrhunderts. Von vielen unserer großen Meister wissen wir, daß dieselben dem eingehenden Studium älterer Litteraturgebiete die größte Förderung verdanken: z. B. existieren von Bachs Hand zahlreiche Kopien von Werken anderer Komponisten, Händel hat mehrfach ältere Werke geradezu umgearbeitet und zum Ausgangspunkte gewaltiger Neuschöpfungen gemacht u. s. f.

Fassen wir nunmehr die Tanztypen unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt zusammen, um den Wert, den sie für die Entwicklung der freien Instrumentalmusik hatten, ganz zu verstehen, so sehen wir von ihrer Eigenschaft als wirkliche Tänze (also von dem Pas) ganz ab und betrachten lediglich ihre rein musikalischen Charakteristika. Da

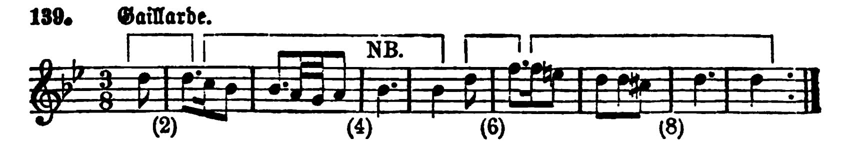
haben wir denn zunächst zu unterscheiden zwischen Tänzen im geraden und solchen im ungeraden Takt. Wie bereits angedeutet waren die Tänze im geraden Takt ursprünglich gegangene (Reigen), die im ungeraden Takt dagegen mehr nach Art unserer Rundtänze gesprungene, gehüpfte (Saltarello). Von der Grandezza der Pavane, des feierlichen „Hoftanzes“, der von den Herren mit Hut und Degen und von den Damen mit nachgetragener Schleppe getanzt wurde, bis zu den modernen Rundtänzen im geraden Takt, der Polka, dem Galopp und böhmischen Furiant ist ein weiter Abstand, der aber durch eine ganze Reihe Zwischenstufen ausgefüllt wird, von denen der Passamezzo, die Allemande, der Branle, die Gavotte, die Bourrée, das Rigaudon, der Hopser (Schottisch), die Rheinländerpolka genannt seien. Von diesen sind die schnellsten (Galopp und Furiant) echte Springtänze im Sinne der älteren Unterscheidung. Aehnlich haben die Tänze im Tripeltakt die mannigfachsten Abstufungen des Tempo erfahren, vom ausgelassenen Springtanz bis zu den die würdevolle Haltung und Feierlichkeit der Pavane in dreiteiliger Taktart reproduzierenden Tänzen Chaconne, Passacaglia und Sarabande. Gaillarde (Saltarello, Romanesca), Courante, Gigue und Canarie sind (wenigstens von der musikalischen Seite aus) nicht eigentlich verschiedene Tänze, sondern nur nach Ort und Zeit verschiedene Namen für schnell bewegte Tänze in dreiteiliger Taktart, meist mit Verlängerung der schweren Zeit durch Punktierung oder mit Festhaltung des hüpfenden Rhythmus ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ꝛc. Doch zeigt schon Phalèses Tänzesammlung von 1583 Gaillarden von einer flotten Gangart und bemerkenswertem Elan, z. B. die Gaillarde „La fanfare“:

138. Gaillarde.

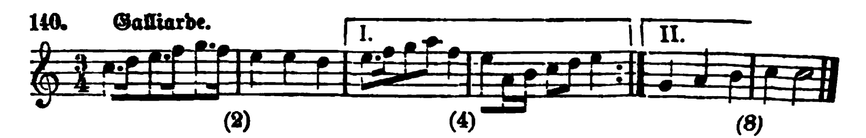


Typischer als solche Beispiele sind aber für die ältere Gaillarde die sich so starker Figurierung enthaltenden, mit dem zweiten Takt beginnenden und daher etwas schwerfällige Schlüsse bildenden wie diese von Balthasar Fritsch (1606):

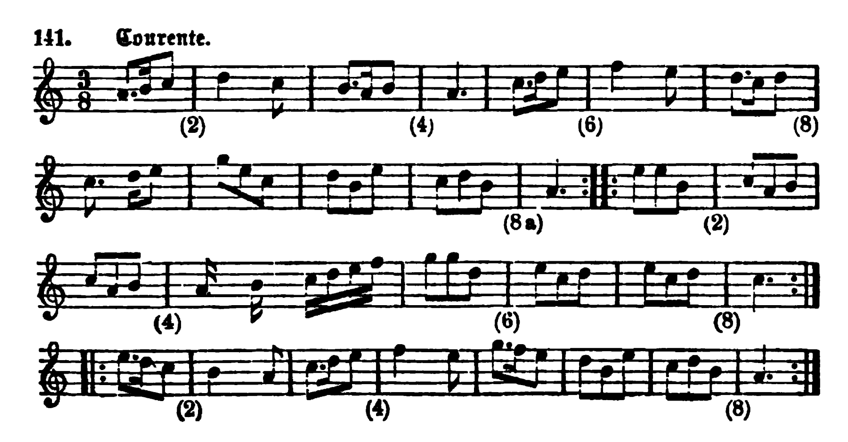
139. Gaillarde.



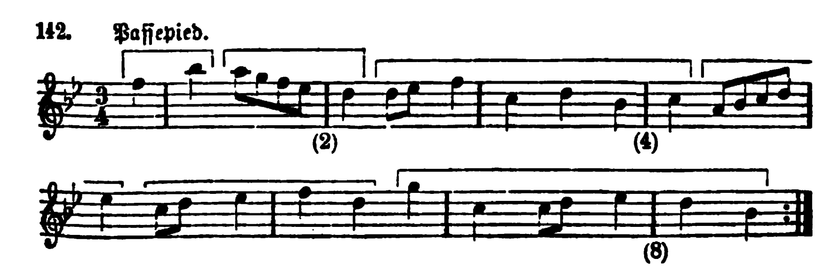
Doch zeigt schon die folgende Gaillarde von Valerius Otto (1611) ein ganz mazurkaartiges Gesicht:



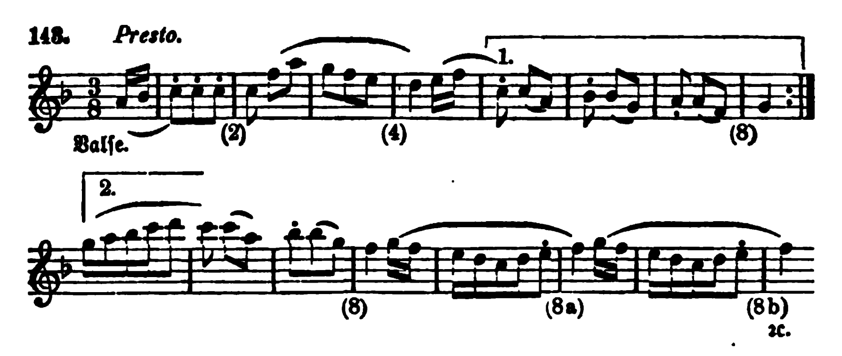
Eine prächtige Courante (Courente) von J. H. Schein (Banchetto musicale 1617, Suite 7) mag zeigen, wie nahe die schnellen Tripeltänze einander verwandt sind:



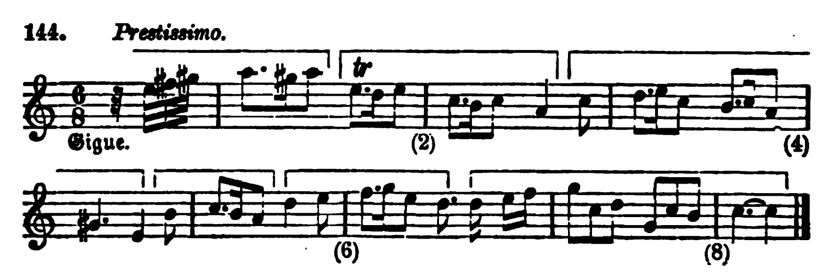
Es dürfte schwer halten, zwischen dieser Courante und einem Passepied aus dem Ende des 17. oder dem Anfange des 18. Jahrhunderts einen prinzipiellen musikalischen Unterschied aufzuweisen (vgl. den im Katechismus der Kompositionslehre I S. 73 mitgeteilten Passepied von Lully oder die beiden von Telemann und Förster in meiner Sammlung „Rokoko"); aber auch zwischen Passepied und den schnelleren Menuetts ist schwer ein Unterschied aufrecht zu erhalten, wie dieser Passepied von J. J. Fux (Concentus [1701] Nr. II) beweist:
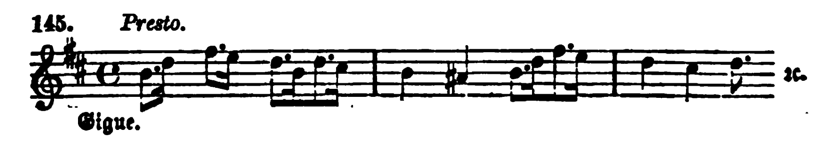


Vollends sieht aber der Wiener Schnellwalzer dem Passepied zum Verwechseln ähnlich, z. B. dieser aus den 24 Walzern von Clementi:



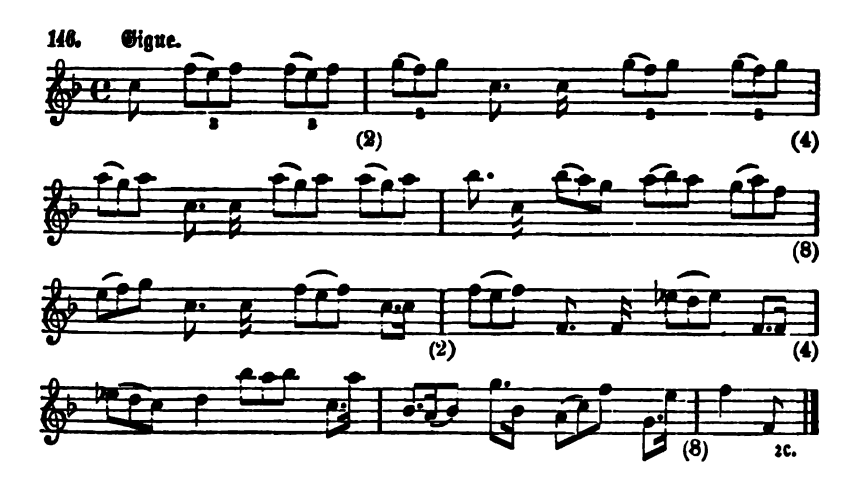
Die größte Steigerung des Tempo erfuhr der bewegte Tanz im Tripeltakt in der Gigue, welche anfänglich wohl mit der schnellen Courante oder Gaillarde identisch war und dieselbe Vorliebe für den punktierten Rhythmus zeigt, allmählich aber so schnell wurde, daß der Tripelrhythmus zur Bedeutung einer bloßen Figurationsmanier herabsank, so daß die Gigue der Zeit Bachs eigentlich gar nicht mehr als ein Tanz im Tripeltakt betrachtet werden kann. Folgende Gigue von Fux (Concentus Nr. I) ist daher mit 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. als Zählzeiten zu lesen:



Es ist daher weiter nicht verwunderlich, daß auch Gigues geschrieben worden sind, die überhaupt im geraden Takt stehen und nur noch die Punktierung und das hastige Wesen der eigentlichen Gigue zeigen, z. B. schon von H. Franz von Biber (Harmonia artificio-ariosa, Partite II):



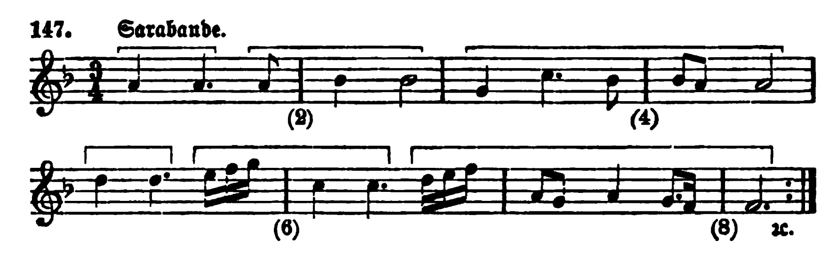
Dergleichen Ausnahmen (auch bei Bach) sind natürlich durchaus nur als solche anzusehen und nicht nachzuahmen. Die Gigues zu Anfang des 18. Jahrhunderts machen übrigens im allgemeinen von der Punktierung nur noch selten Gebrauch, halten aber desto zäher an der Triolenfiguration (meist akkordisch) fest, z. B. Händel in seiner F-dur-Violinsonate:



Die Gigue wird in der Blütezeit der Suite (Corelli, Abaco, Bach, Händel) gern fugenartig imitiert gesetzt und zu größerer Ausdehnung ausgesponnen, behält aber ihre beiden durch die Reprise geschiedenen Teile, deren zweiter gern mit der Umkehrung des Themas beginnt.
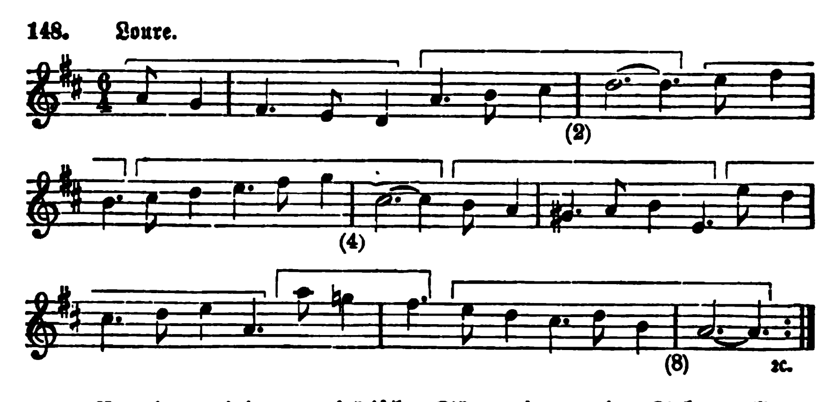
Die langsameren Tänze im Tripeltakt sind jüngeren Ursprungs als die schnellen und sind zu denken als entstanden durch Uebertragung des Pathos der Pavane auf die Tripeltaktordnung. Die ältesten Arten sind anscheinend Chaconne und Passacaglia. Da beide fast immer über einen Basso ostinato gesetzt werden, also eine Form der Variierung vorstellen, so müssen wir ihre Besprechung einstweilen aufschieben. Im Tempo und der Rhythmik sind sie übrigens nahe verwandt mit der auch schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts verbreiteten Sarabande. Die Sarabande ist ursprünglich ein lasciver, üppiger Solotanz, wurde aber, nachdem ihr Ursprung in Vergessenheit geraten, zu einem Charakterstück von ernster Feierlichkeit. Von der ebenfalls langsamen Loure, die als eine Art Konservierung oder Wiederaufnahme der Gaillarde im breiten Tempo (altväterisch) betrachtet werden kann, unterscheidet sich die Sarabande durch die Vorliebe für Verlängerung und Betonung der zweiten Zählzeit. Ein berühmtes Muster der Sarabandenkomposition ist dieses aus Händels „Almira“:

147. **Sarabande.**
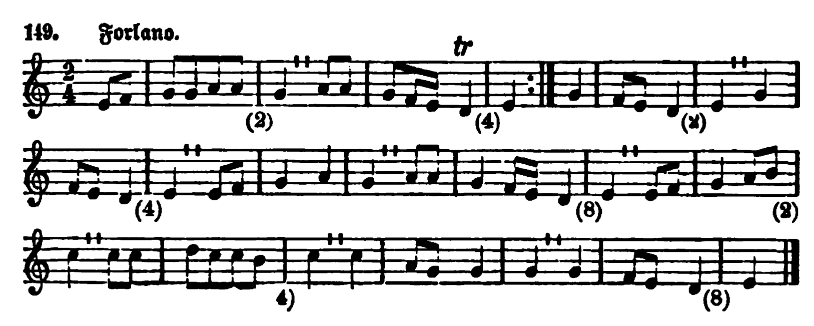


Die Loure ist nicht als Tripeltakt langsam, sondern nur als Dupeltakt, d. h. bei der gewöhnlich im $^6/_4$ Takt notierten Loure ist der Grundrhythmus nicht ♪ ♩ | ♩. sondern 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. und es wird nach punktierten Halben gezählt, so daß der punktierte Rhythmus nur als Figurationsmanier hervortritt. Die Loure ist also eine sehr langsame Art der Gigue, z. B. diese von Christoph Förster (aus der französischen Ouvertüre in D-dur):

148. **Loure.**



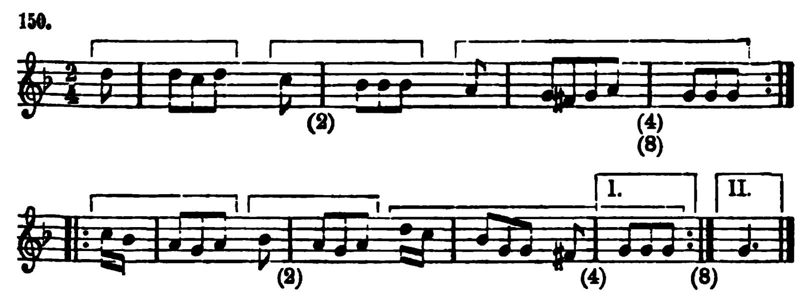
Von den minder gravitätischen Tänzen im geraden Takt markieren sich hauptsächlich die Bourrée bezw. das von derselben schwer zu unterscheidende Rigaudon und die Gavotte durch bestimmte Form des Auftaktes und der Endungen bei den Einschnitten. Alle drei sind von munterer, aber keineswegs hastiger Bewegungsart und von der Allemande des 16. bis 17. Jahrhunderts kaum zu unterscheiden; Bourrée und Rigaudon haben regelmäßig ein Viertel Auftakt und auf alle Einschnitte (zweiter, vierter, sechster, achter Takt) bis zum dritten Viertel reichende Endungen, die Gavotte hat zwei Viertel Auftakt und männliche Endungen. Pierre Phalèses Tänzesammlung von 1583 hat für beide Typen ein paar hübsche Beispiele, obgleich beide Arten von Tänzen erst später bekannt wurden. Dem Gavotten-Typus (der wie gesagt unter den Allemanden dieser Zeit sehr häufig ist) entspricht ein Friauler (Ballo Forlano):

149. Forlano.
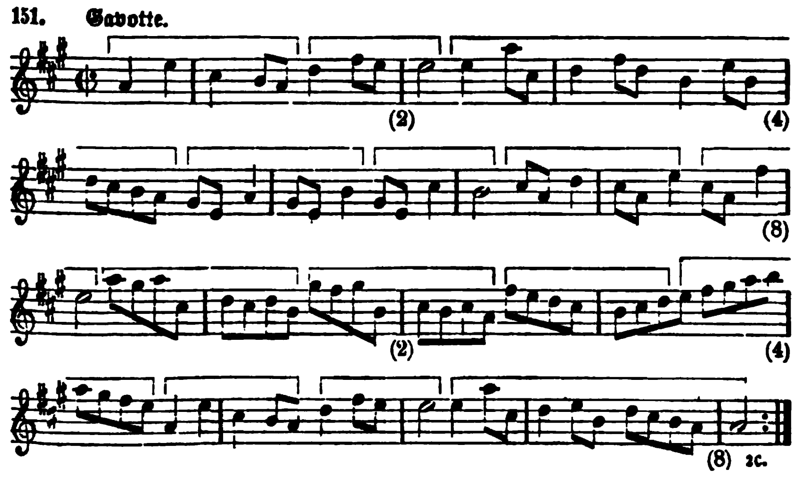


Ein echtes Rigaudon ist die mit „Schirazula Marazula" (offenbar den Rhythmus nachbildend) überschriebene Nummer:

150.



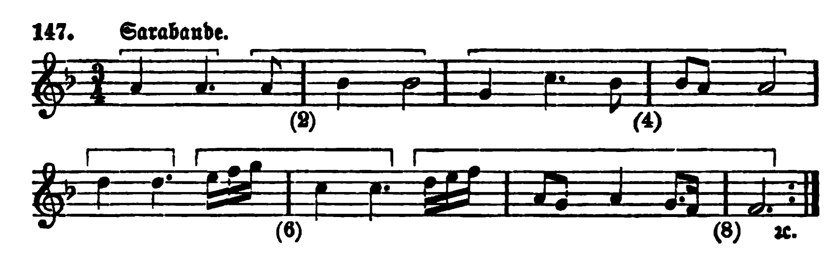
Man vergleiche damit die folgende Gavotte von Christoph Förster (aus der französischen Ouvertüre in A-dur):

151. Gavotte.



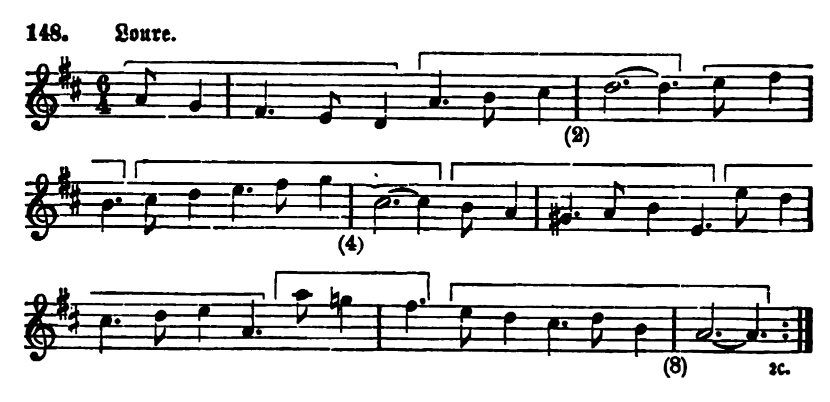
(vollständig in meiner Sammlung „Rokoko"), das Rigaudon aus Rameaus „Indes galantes" (Katechismus der Komp. Bd. II, 96)

147. Sarabande.
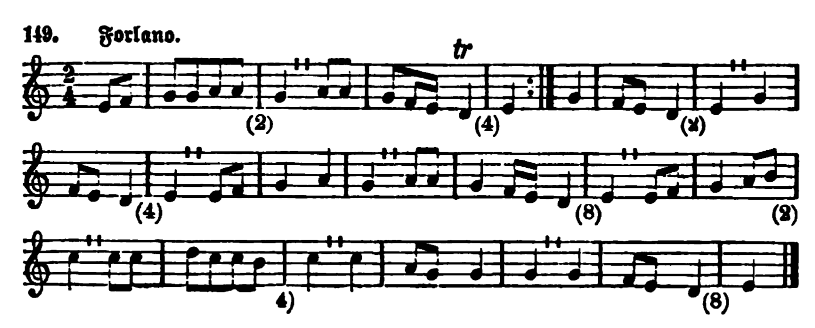


Die Loure ist nicht als Tripeltakt langsam, sondern nur als Dupeltakt, d. h. bei der gewöhnlich im $^6/_4$ Takt notierten Loure ist der Grundrhythmus nicht ♪ ♩ | ♩. sondern 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. und es wird nach punktierten Halben gezählt, so daß der punktierte Rhythmus nur als Figurationsmanier hervortritt. Die Loure ist also eine sehr langsame Art der Gigue, z. B. diese von Christoph Förster (aus der französischen Ouvertüre in D-dur):

148. Loure.



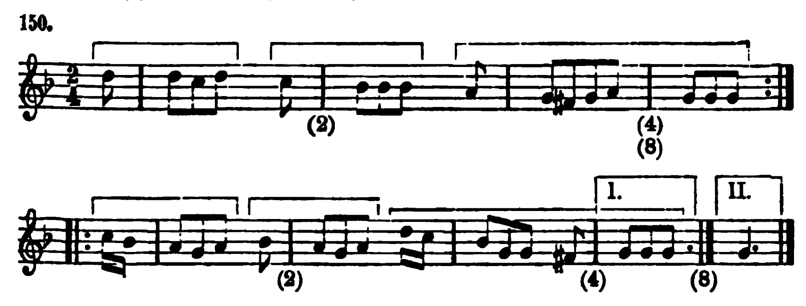
Von den minder gravitätischen Tänzen im geraden Takt markieren sich hauptsächlich die Bourrée bezw. das von derselben schwer zu unterscheidende Rigaudon und die Gavotte durch bestimmte Form des Auftaktes und der Endungen bei den Einschnitten. Alle drei sind von munterer, aber keineswegs hastiger Bewegungsart und von der Allemande des 16. bis 17. Jahrhunderts kaum zu unterscheiden; Bourrée und Rigaudon haben regelmäßig ein Viertel Auftakt und auf alle Einschnitte (zweiter, vierter, sechster, achter Takt) bis zum dritten Viertel reichende Endungen, die Gavotte hat zwei Viertel Auftakt und männliche Endungen. Pierre Phalèses Tänzesammlung von 1583 hat für beide Typen ein paar hübsche Beispiele, obgleich beide Arten von Tänzen erst später bekannt wurden. Dem Gavotten-Typus (der wie gesagt unter den Allemanden dieser Zeit sehr häufig ist) entspricht ein Friauler (Ballo Forlano):

149. Forlano.
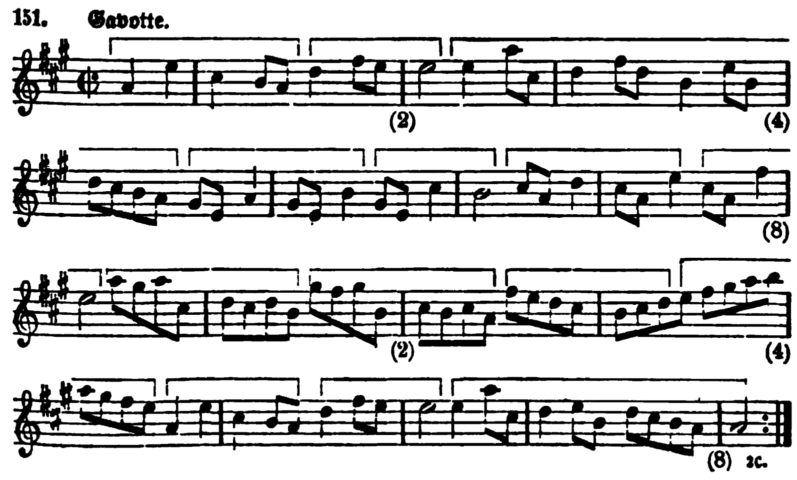


Ein echtes Rigaudon ist die mit „Schirazula Marazula“ (offenbar den Rhythmus nachbildend) überschriebene Nummer:

150.



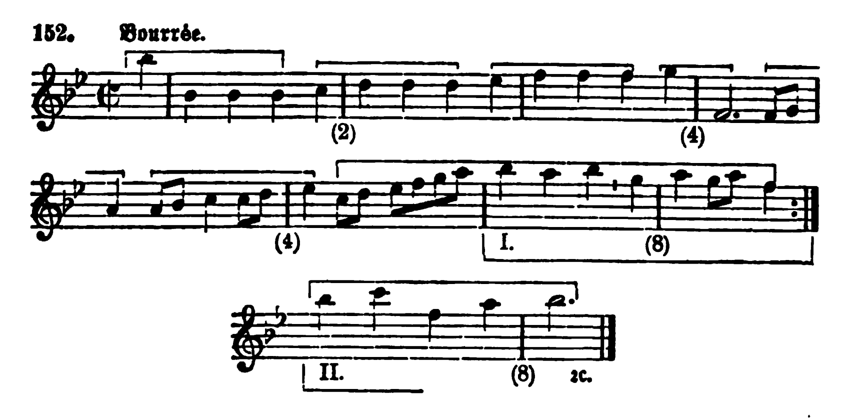
Man vergleiche damit die folgende Gavotte von Christoph Förster (aus der französischen Ouvertüre in A-dur):

151. Gavotte.

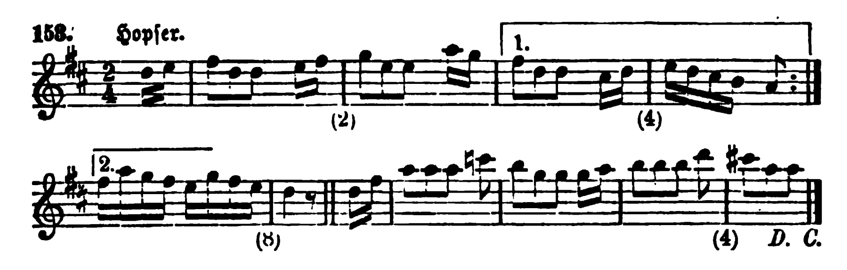


(vollständig in meiner Sammlung „Rokoko“), das Rigaudon aus Rameaus „Indes galantes“ (Katechismus der Komp. Bd. II, 96)

und die (ebenfalls in „Rokoko“ vollständig gegebene) Bourrée von Joh. Friedr. Fasch:



Damit sind wir aber bereits dem Hopser (Schottisch) so nahe gekommen, daß die Vertauschung der Musik beider gewagt werden kann ohne die Tanzenden zu inkommodieren, d. h. der Uebergang zu unseren heutigen Tänzen ist auch hier vollständig vermittelt. Das berühmte „Gestern Abend war Vetter Michel da“, von dem man im 18. Jahrhundert das geschmackvolle Verbum „vettermicheln“ zur Bezeichnung allzu stereotyper Motivweiterspinnung ableitete, könnte ebensogut als Bourrée oder Rigaudon wie als Schottischer gelten:
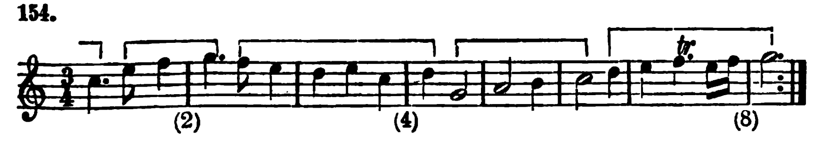


Hiermit sei dieser kleine Exkurs, der nur ungefähr orientieren, nicht aber speziell zur Tanzkomposition anleiten soll, abgeschlossen. Eine eingehende Betrachtung der modernen Tänze Walzer, Polka, Galopp und der aus Touren in gerader und ungerader Taktart gemischten Figurentänze (Française, Quadrille) unterlassen wir. Der Schüler soll keineswegs zum „Vettermicheln“ angeleitet werden, wohl aber wird es ihm nützlich sein, zu wissen, worin das Eigenartige der Tanztypen besteht, und wäre es auch nur, damit er sich zu rechter Zeit aus den Fesseln eines einzelnen Typus herausreißen kann. Daß auch die Tänze

trotz der seit alters für verbindlich ausgegebenen Achttaktigkeit nicht unweigerlich an deren streng schematischen Verlauf gebunden sind, ist bereits an einigen Beispielen bemerkbar hervorgetreten, die mit dem schweren zweiten Takt einsetzten und deshalb längere Endungen annahmen. In den folgenden Paragraphen werden wir sehen, daß nicht nur diese leichten Verschiebungen des Schemas und allerlei Erweiterungen durch Einschaltung von Schlußbestätigungen 2c., sondern auch die kühnsten Verkürzungen des Schemas durch Elisionen schon von den Tanzkomponisten des 16. Jahrhunderts angewendet wurden, um den starren Schematismus der Typen zu durchbrechen. Fälle, wo das Schema einerseits durch Elisionen verkürzt, durch Anhänge aber wiederum erweitert wurde, so daß die reguläre Achttaktigkeit schließlich trotz der beiden Verlängerungen das Endergebnis ist, finden sich gar nicht selten und erwecken eine hohe Meinung vom Formensinn vergangener Epochen, der wohl diejenigen stutzig machen sollte, welche selbst heute von derlei Komplikationen des Aufbaues nichts wissen wollen.

§ 4. Der Typus Schwer-Leicht-Schwer.
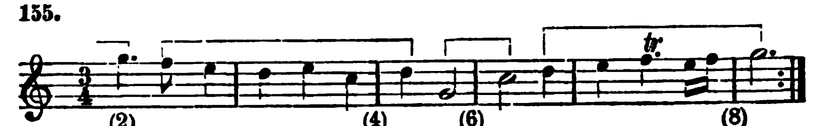
Meines Wissens war ich es, der zuerst auf eine besondere Art dreitaktiger Rhythmen aufmerksam gemacht hat, die nicht einfach eine Uebersetzung des gemeinen Tripeltakts ins Große sind, d. h. in denen nicht jeder dritte Takt schwer ist, sondern die vielmehr auf einer Gruppenbildung basieren, die nach einem Anfang mit dem schweren (2.) Takte die den ruhigen Fortgang des Metrums bewirkende Verlängerung der Schlüsse (4., 8. Takt) unterdrücken, also einfach den 1. und 5. Takt fortgesetzt abwerfen. Daß es sich dabei wirklich um ein Abwerfen, um eine Verkürzung und nicht etwa um eine zweite Grundform des Aufbaues handelt, die wohl gar mit der streng symmetrischen (1 + 1 + 2 + 4) gleiche Berechtigung beanspruchen könnte, erkennt man leicht, wenn man solche Dreitaktigkeiten daraufhin prüft, ob sie die Ergänzung zur vollen Symmetrie annehmen. Man wird im allgemeinen die Erfahrung machen, daß nach auch nur einmaligem Hören der ergänzten Form die elliptische als solche auffällig hervortritt. Wenn z. B. Lully in „Le temple de la paix" an Stelle der normal verlaufenden Form dieses Menuetts:

154.
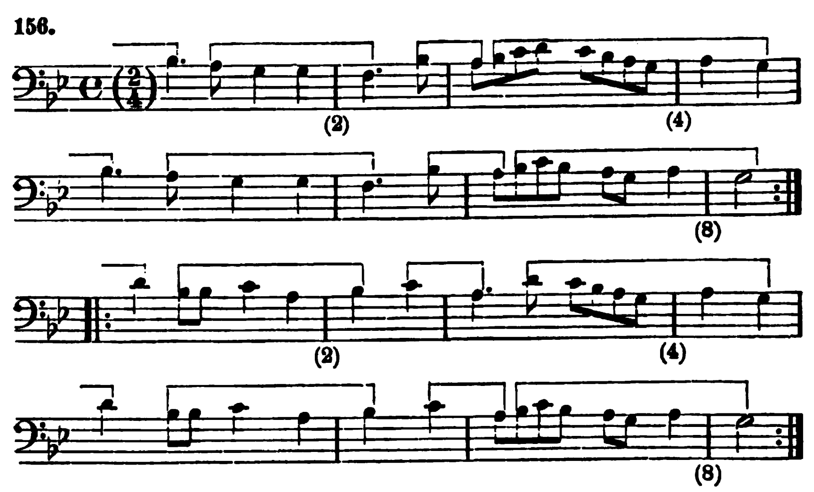


die folgende, keck die leichten Anfangstakte der Halbsätze elidierende verkürzte Form wählt:

155.
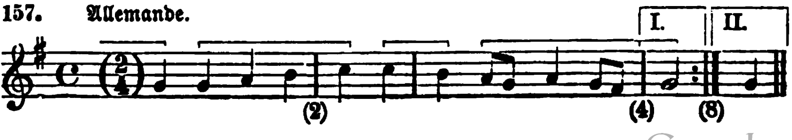


und diese Art des Aufbaues auch für den Zwischensatz und die Wiederholung des Hauptsatzes wahrt (vgl. Katechismus der Kompositionslehre II. S. 57), so ist das allerdings angesichts der traditionellen Achttaktigkeit der Teile des Menuetts in hohem Grade merkwürdig. Aber wenn man ein wenig Umschau hält, stellt sich doch heraus, daß die Erscheinung keineswegs eine isolierte ist, daß nur jede besondere Formulierung derartiger Bildungen seitens der Theorie gefehlt hat. Es sei mir ferne, für eine häufigere Anwendung derselben einzutreten; wohl aber ist es Ehrenpflicht, das Verständnis auch solcher Formen zu erschließen und der Phantasie auch diese Wege offen zu halten. Daß schon den Volkstänzen des 16. Jahrhunderts die Ordnung Schwer-Leicht-Schwer geläufig war, mögen ein paar Beispiele aus Phalèses Tänzesammlung v. J. 1583 belegen, nämlich zunächst ein Branle (Nr. 50), dessen Tenormelodie lautet:

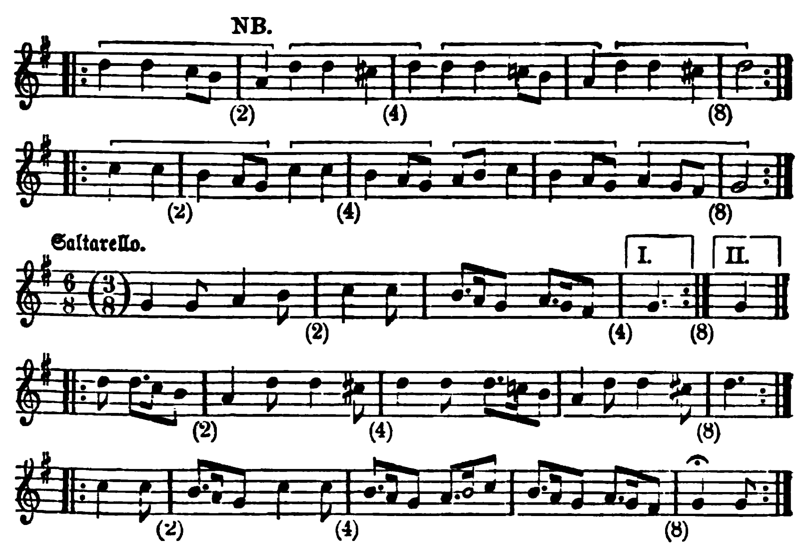
156.



Ein zweites Beispiel, die Allemande Nr. 36 (nebst zugehörigem Saltarello), beweist aber, daß schon jene Zeit diese Bildungen wirklich als Elisionen auffaßte und nicht etwa als eine Art Tripeltakt; denn sonst wäre der Uebergang zum vollständig symmetrischen Aufbau unbegreiflich, den dasselbe nach dem ersten achttaktigen Satze macht:
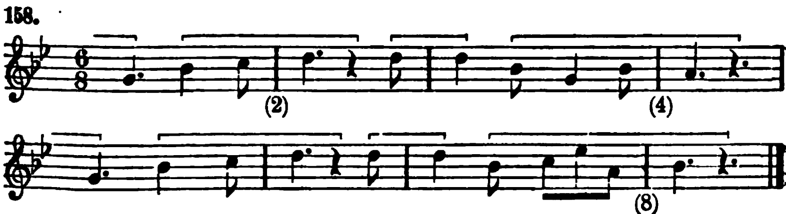
157. Allemande.





Hier ist in beiden Stücken jede Andersdeutung durch die sonnenklar zu Tage liegende motivische Gliederung ausgeschlossen. Sowohl Fig. 156 als 157 haben übrigens wohl ziemlich schnelles Tempo, sind wenigstens für uns mindestens ebenso gut im schnellen Tempo (mit Zählen nach Halben) verständlich und mögen deshalb als Ueberleitung zur Betrachtung gewisser Schein-Tripeltaktarten dienen, denen wir auch in der neueren Musik häufig begegnen, so z. B. im zweiten Satze von **Beethovens** G-dur-Sonate op. 79, der mit $^9/_8$ Vorzeichnung versehen ist, thatsächlich aber in einem $^6/_8$ Takte erfunden ist, dessen schwere Takte durch Elision von Pausen verkürzt sind. Statt:

158.
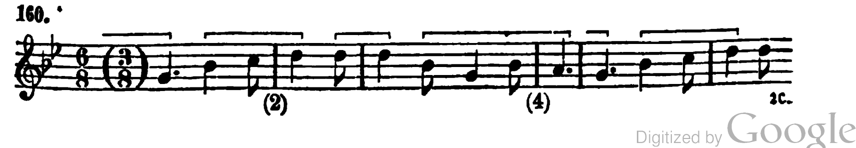


schreibt Beethoven verkürzt:

159.
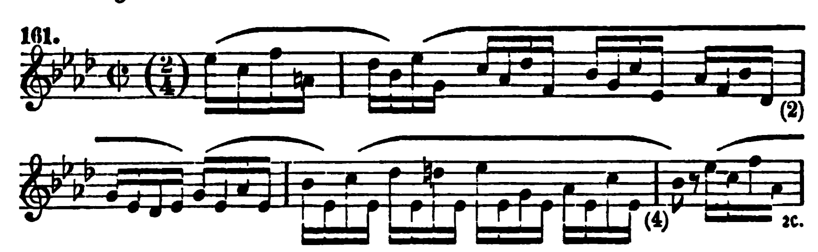


was mit korrekt gehandhabten Taktstrichen zu schreiben wäre:

160.



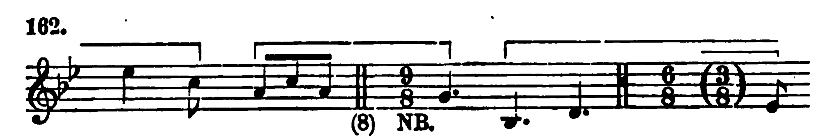
Das merkwürdige dieser Art von Bildungen ist aber deren häufiges Uebergehen in die volle symmetrische Form, das jederzeit so willig vom Ohr angenommen wird, daß es schwer wird, wieder zu der verkürzten Form zurückzukehren (Fig. 157 kehrt nicht zu derselben zurück). Beethovens As-dur-Sonate op. 26 mag das in ihrem Finale belegen, welches den rhythmischen Sachverhalt klarstellen würde durch die Notierung:

161.



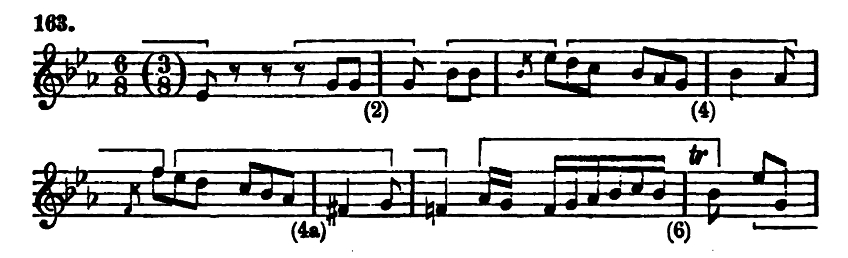
Wie in Fig. 157 setzt nach Abschluß des ersten achttaktigen Satzes der volle symmetrische Aufbau ein; aber so oft das Hauptthema wieder ergriffen werden soll, bedarf es einer umständlichen Vorbereitung, eines förmlichen Anspinnens mit Drehen auf der Stelle, welche das rhythmische Gefühl verwirrt und den Wiederanfang mit Freude begrüßen läßt. Andererseits ist aber auch der Uebertritt aus dem Pseudotripeltakt in einen wirklichen Tripeltakt nichts seltenes, z. B. schiebt sich in Beethovens op. 79 beim Uebergange zum zweiten Thema ein einzelner wirklicher $^9/_8$ Takt ein, der natürlich hier die Wirkung einer (gehemmten) Triole hat:

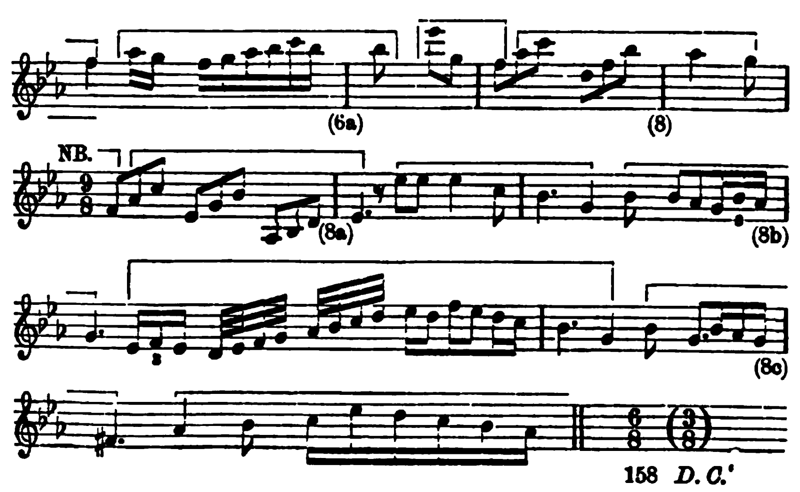
162.



Das ebenfalls die Ordnung Schwer-Leicht-Schwer zeigende zweite Thema selbst geht am Ende für eine längere Reihe von Takten ganz in $^9/_8$ über, also in 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥 resp. 𝅘𝅥. 𝅘𝅥. | 𝅘𝅥.:

163.
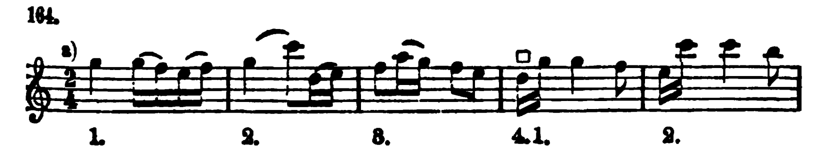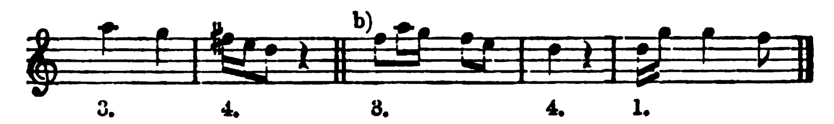




Auffallende Beispiele des Typus bieten auch das Menuett und das Adagio von Mozarts G-moll-Streichquintett und der erste Satz seines F-dur-Streichquartetts. Meine Phrasierungsausgaben weisen Fälle des Vorkommens von Bildungen dieser Art in großer Zahl auf; überall, wo ich in einem $^3/_4$ oder $^9/_8$ Takt vor der dritten Zählzeit punktierte Taktstriche eingezeichnet habe, wird man dieselben finden, desgleichen bei vorgezeichneten kurzen Taktarten überall da, wo in der Taktzählung die Takte 1 und 5 fehlen.

§ 5. Zusammenschiebungen der Halbsätze mit Umdeutung eines schweren Taktes zu einem leichten.

Ein in seiner wahren Bedeutung bereits von Heinrich Christoph Koch voll erkanntes und in dessen „Kompositionslehre" (1782—93) eingehend besprochenes Phänomen des musikalischen Satzbaues ist die durch Zusammenlaufen des Endes des einen und des Anfangs des folgenden Formgliedes entstehende Verkürzung. Diese sehr häufigen Bildungen sind wohl durchaus als Ergebnis der Mehrstimmigkeit in der Musik anzusehen, derart, daß gleichzeitig mit dem Ende einer Melodie, eines thematischen Motivs in der einen Stimme, in einer anderen dasselbe oder ein anderes Thema einsetzt. Das erste der Beispiele Kochs lautet (Kompositionslehre II. S. 454):

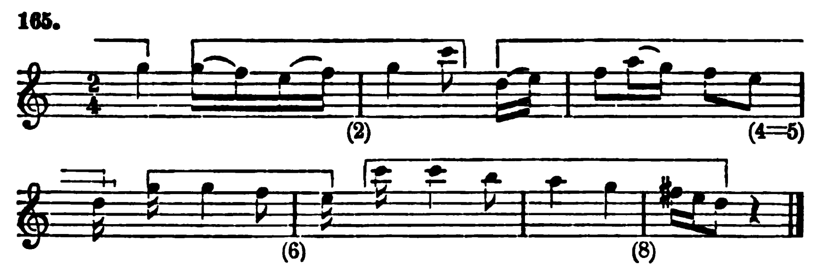
164.





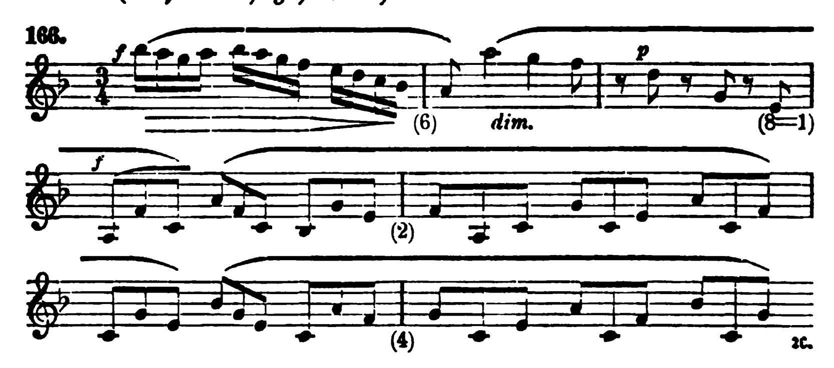
Mit dem □ deutet Koch das Ende des ersten Halbsatzes (4. Takt) an, durch die untergeschriebenen Taktzahlen macht er klar, daß 164a nur durch eine Zusammenschiebung des 4. Taktes des ersten mit dem ersten Takte des zweiten Halbsatzes (vgl. 164b) entstanden ist. Seine Bezeichnung entspricht also durchaus dem, was ich durch folgende Schreibweise ausdrücken würde:

165.



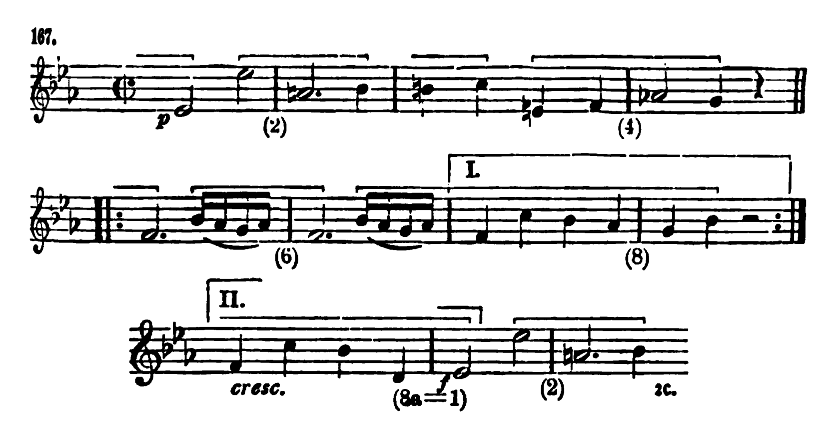
Derartige Umdeutungen abschließender Werte zu neu anfangenden werden, wenn sie nicht geschickt vorbereitet sind, leicht Mißfallen erwecken und gewaltsam erscheinen. Kochs Beispiel ist gewiß nicht zur Nachbildung zu empfehlen. Dagegen sind z. B. gut eingefädelt die Umdeutungen des 8. Taktes zum 1. in den ersten Themen der ersten Sätze in Mozarts Klaviersonaten in D-dur (Köchel 311) und C-moll (Köchel 457), welche im Katechismus der Kompositionslehre (I. 108 f.) angeführt sind; auch das folgende aus dem ersten Satze der F-dur-Sonate (Köchel 280) gehört dahin:

166.

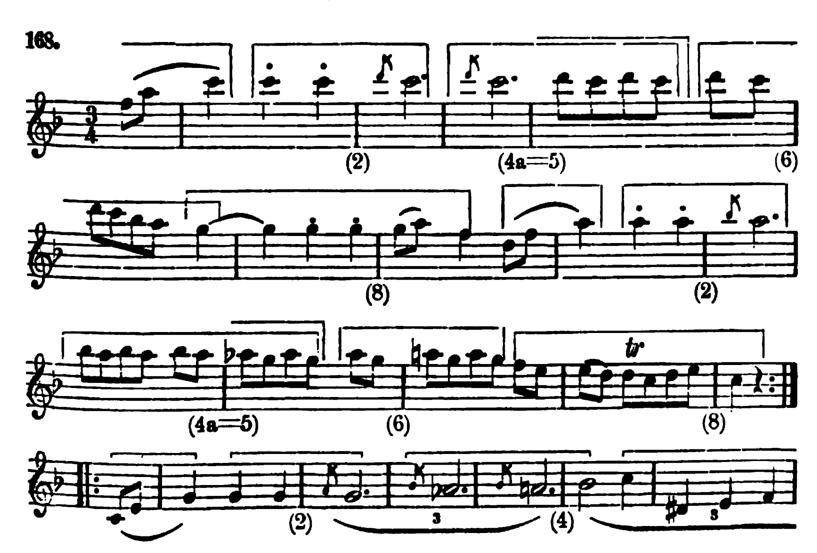


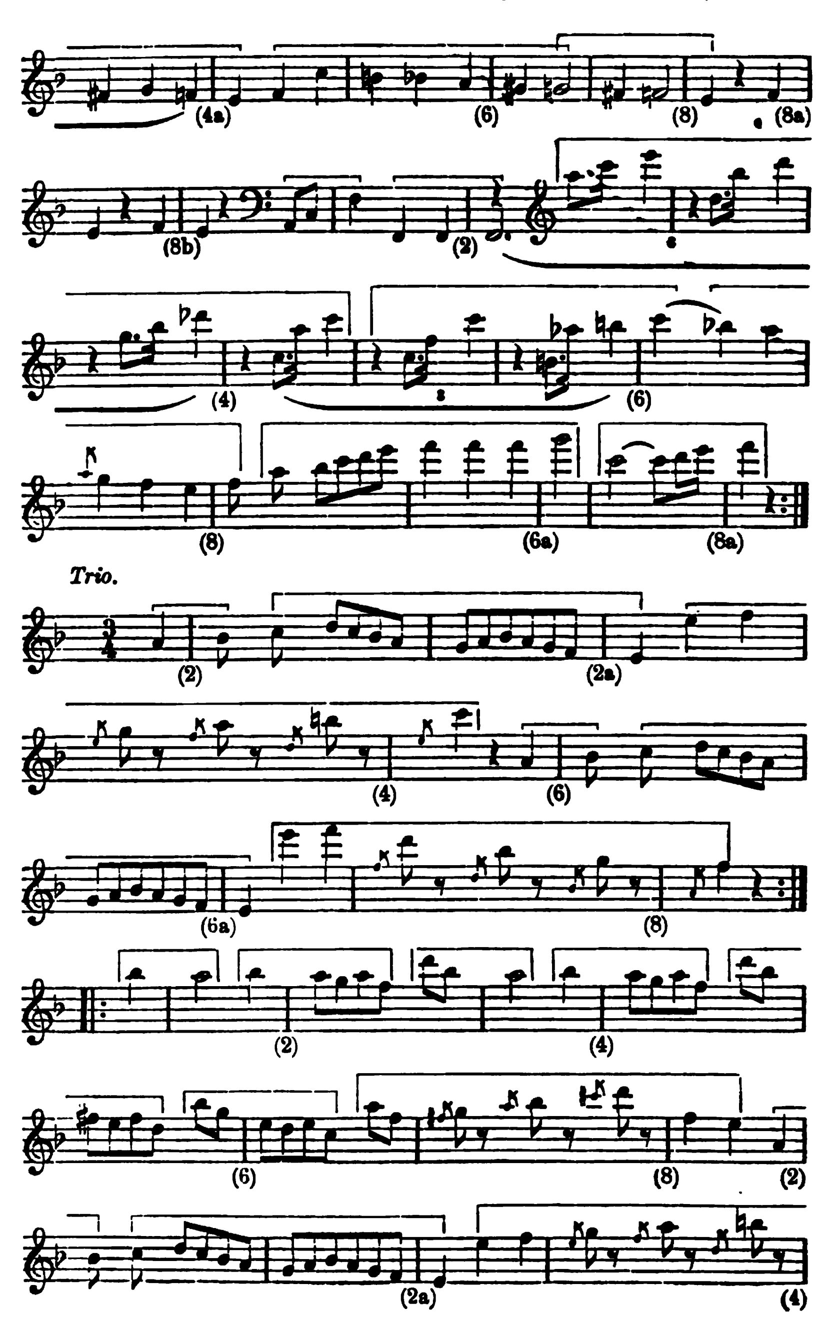
Der Kontrast des *f* des neuen Themas gegen das p am Ende des vorausgehenden Satzes oder in anderen Fällen das p oder pp des

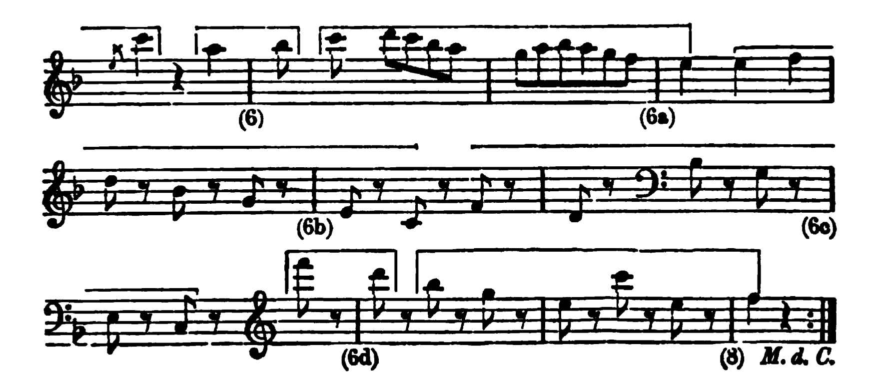
neuen Themas gegen das *f* des alten macht die Umdeutung sehr leicht verständlich. Nicht ein neuer Gedanke, sondern der Wiederanfang desselben Themas deutet den 8. (bezw. wiederholten 8.) Takt zum ersten um (ebenfalls unter Beihilfe dynamischer Mittel) im Anfange von Mozarts Es-dur-Quartett (Köchel 428).



Schließlich finde ein vollständiges Menuett nebst Trio hier Platz, das durch Zusammenschiebung von Vordersatz und Nachsatz, Einschaltungen und Elisionen, sowie obendrein Takttriolen den schlichten symmetrischen Aufbau auffällig durchbricht, nämlich dasjenige von Mozarts F-dur-Quartett (Köchel 590):




(4a)
(6)
(8)
(8a)
(8b)
(2)
(4)
(6)
(8)
(6a)
(8a)
Trio.
(2)
(2a)
(4)
(6)
(6a)
(8)
(2)
(4)
(6)
(8)
(2)
(2a)
(4)



Der Hauptteil des Menuetts zeigt Siebentakter, die durch Umdeutung des 4. Taktes zum 5. entstehen (Zusammenschiebung); die Umdeutung ist ziemlich schwer verständlich, und es ist rätlich, den 3. Takt etwas zu retardieren, so daß durch Wiederaufnahme das Tempo und eine zarte flüchtigere Tongebung der 4. Takt sich als etwas Neues (als 5.) legitimiert. Der zweite Teil des Menuetts ist durch einige Takttriolen und durch Schlußanhänge auf 29 Takte für 16 (zwei achttaktige Sätze) erweitert:

1—2, . . 4 (. . 4a) 5—8 (8a, 8b)
3 3

1—2, . . 4, . . 6, 7—8 (5a—8a)
3 3

Die Takttriolen sind durchaus den kleineren Triolenarten ähnliche Bildungen, d. h. sie setzen an Stelle einer Zweiteilung der nächsthöheren Einheit deren Dreiteilung, müßten also streng genommen auch entsprechend beschleunigt vorgetragen werden, so daß z. B. der zeitliche Abstand des 2. Taktes vom 4. derselbe bliebe, aber an Stelle von zwei Takten sich drei in die Zeit teilten. Die bewährtere Vortragsweise so großer und noch größerer Triolenbildungen ist aber vielmehr eine Beschleunigung nur zu Beginn der Triole und ein Retardieren nach dem Ende zu. Der allzu streng taktmäßige Vortrag solcher Triolen vernichtet ihre Wirkung mehr oder minder. Mit den durch Elision entstehenden Dreitaktigkeiten haben die Takttriolen nichts zu schaffen; vielmehr bilden sie die eigentliche Uebertragung des Tripeltakts auf größere Proportionen und müssen durchaus dem entsprechend empfunden werden, vor allem mit der deutlichen Vorstellung nur eines einzigen Schwerpunktes höherer Ordnung innerhalb der drei Takte. Das Trio

zeigt in seinem ersten Satze Verkürzung durch Elision des 1. und 5. Taktes (Typus Schwer-Leicht-Schwer), aber dafür Erweiterung durch Wiederholung der 1. und 3. Zweitaktgruppe:
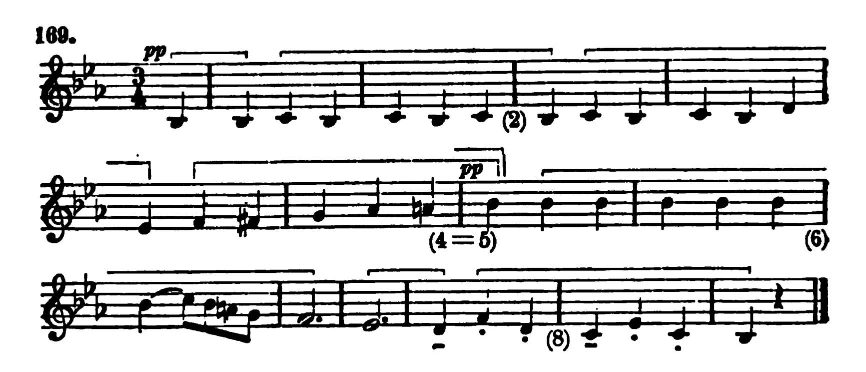
2. (1—2a) 3—4; 6. (5—6a) 7—8.

Der Zwischensatz des Trios verläuft glatt achttaktig in vollkommener Symmetrie, die Wiederholung des Hauptsatzes zeigt wie zuerst den Typus Schwer-Leicht-Schwer, auch die zweitaktigen Einschaltungen, diese aber erheblich vermehrt und wird durch einen dreitaktigen Halbsatz (Schwer-Leicht-Schwer) zu Ende gebracht:

2. (1—2a), 3—4; 6. (5—6a, 5—6b, 5—6c), 6d, 7—8.

In hochpoetischer Durchgeistigung bildet die Zusammenschiebung des 4. Taktes mit dem 5. eines der charakteristischesten Merkmale des Scherzos von Beethovens Sinfonia eroica:

169.



Aus dem reizenden Imbroglio, das sich aus dem geheimnisvollen Hin- und Herschweben zwischen zweierlei Tongebungen im dreiteiligen Takte ergiebt, tritt in dem Moment, wo mit dem halbchromatischen Hinaufstreten in die Oktave ein erster fester rhythmischer Stützpunkt (Halbschluß auf den 4. Takt) erreicht wird, mit Umdeutung des 4. Taktes zum 5. das volksmäßige, in seiner rhythmischen Struktur nicht zu mißdeutende Hauptmotiv, das aber durchaus nur Nachsatzcharakter hat; durch Eintritt eines Soloblasinstruments (Oboe, später Flöte u. s. w.) gerade auf den 5. Takt ist einem Verkennen des Sachverhaltes vorgebeugt.

Wie bereits angedeutet, ist solche Umdeutung eines Schlußwertes zu einem Anfangswerte entschieden polyphoner Herkunft und wird sich uns in der ungezwungensten Weise ergeben, wenn wir uns mit der Verselbständigung zweier und mehrerer Stimmen zu beschäftigen haben. Wenn wir sie schon hier nicht ganz übergehen konnten, so geschah das, weil sie thatsächlich längst auch in die Homophonie eingedrungen ist,

der sie ursprünglich fremd sein mußte. Unser leitender Gesichtspunkt, nicht zu konstruieren, sondern mit allen Mitteln auf Anregung freier Schaffensthätigkeit der Phantasie hinzuarbeiten, forderte auch hier wenigstens die vorläufige Erklärung der Möglichkeit solcher Bildungen, welche sich gelegentlich in die Erfindung eindrängen und nicht ohne weiteres als unzulässig oder unmöglich abgelehnt werden können, zumal ihr Vorkommen in der besten Litteratur in der Erinnerung befähigter Hörer seine Spuren hinterläßt und gelegentlich auf Aehnliches hinleiten muß.

Viertes Kapitel.

Die Mittel der Variierung einer Melodie.

---

§ 1. Die Verzierung einfacher Melodien.

Von der allergrößten Bedeutung für die Ausbildung des ton-künstlerischen Gestaltungsvermögens ist das eingehende Studium der Variationenkunst, sowohl mittels Analyse der Werke der Meister, als auch mittels eigener Uebung. Lange bevor wir in der Litteratur Sammlungen von Variationen über ein festgehaltenes Thema begegnen, hat die freie künstlerische Ausschmückung einfacher Melodien eine bedeutsame Rolle gespielt. Das Zerkleinern von langen Noten durch Anbringung von allerlei Zierat bildet unter dem Namen „flores" („Blumen") oder „frangere voces" („die Stimmen zerbrechen") einen wichtigen Bestandteil der Satzlehre schon im 13. Jahrhundert; in welchem Maße die „Déchanteurs" schon im 12.—13. Jahrhundert die durch die einfachen Diskantierregeln bestimmten Töne allgemein mit Läuferwerk aufputzten, können wir nur ungefähr ahnen, da ihre Gesänge stets improvisiert wurden und daher nicht in Aufzeichnungen auf uns gekommen sind. Aus dem 15. Jahrhundert haben wir dagegen bereits weitschichtige Anweisungen zum „Diminuieren" und „Kolorieren" der Melodien, zunächst besonders für Orgel, das 16. Jahrhundert bringt dazu Schulen des kunstmäßigen „Passagierens" für die Gesangsvirtuosen und das 17. Jahrhundert endlich die Variationenkunst in allerlei Formen in ausgearbeiteten Tonsätzen für Instrumente. Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß die Steigerung der Ausdrucksmittel auch schon in den thematischen Gebilden der neueren Musik auf diese fortgesetzte Gewöhnung an die Ausschmückung zurückzuführen ist. Denn solche Ausschmückung bedeutet doch das fortgesetzte Bewußtbleiben der Identität des Sinnes der komplizierteren und der einfacheren Formen derselben Idee. Kein Wunder, wenn schließlich bei demjenigen Meister, dessen Ideen den höchsten Flug nehmen, bei Beethoven, nicht selten Haupt-

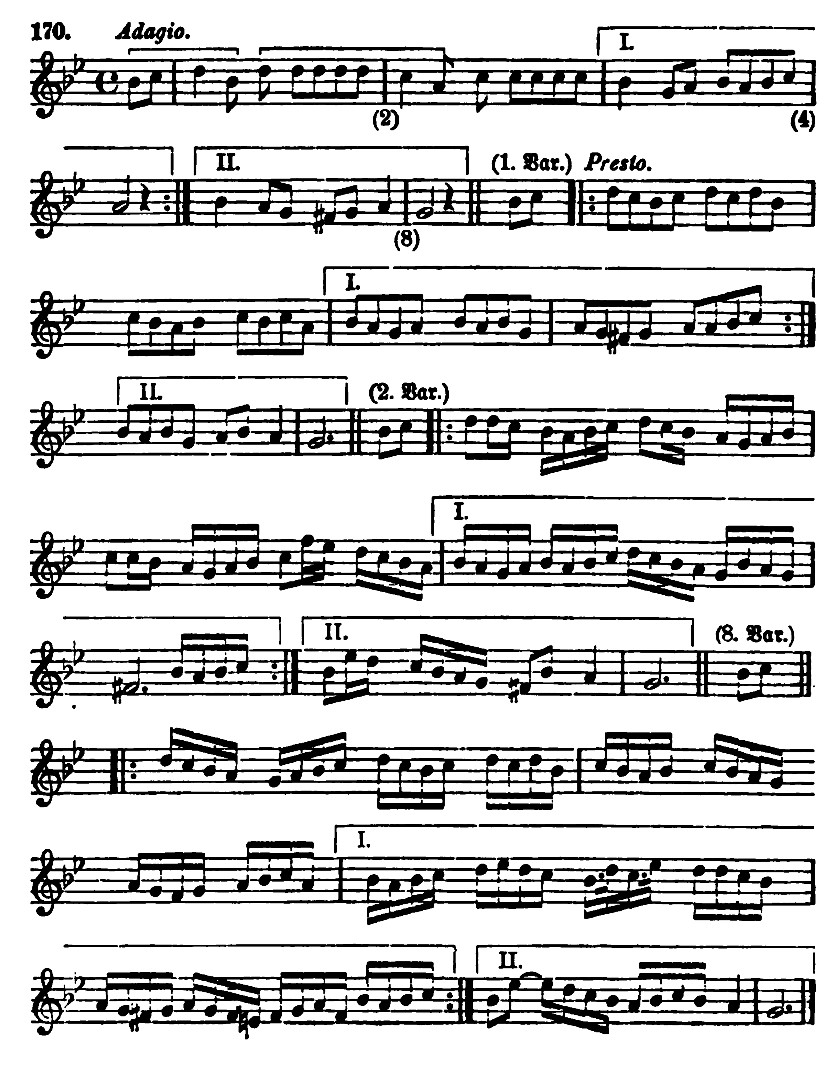
gedanken in einem Gewande auftreten, das wir sonst nur als Schlußglied einer Kette von allmählichen Metamorphosen einer einfachen Grundlage anzutreffen gewohnt sind. Ich habe in meiner Geschichte der Musik seit Beethoven (S. 95 ff.) nachdrücklichst darauf hingewiesen, welche Bedeutung für die Entwickelung von Beethovens Stil seine fortgesetzte Uebung in der Variationenkunst gehabt hat, und kann allen dem erhabenen Meister Nachstrebenden nicht warm genug ans Herz legen, daß sie vor allem dieser Seite seiner Technik besondere Beachtung schenken. Aber was von Beethoven gilt, kann in mehr oder minder umfassendem Maße auf alle Meister angewandt werden. Wenn auch z. B. das Thema einer Fuge von Anfang bis zu Ende seine ursprüngliche Gestalt behalten muß, so sind doch darum die Meister der Epoche des Fugenstils nicht minder vertraut mit der Variationenkunst und bethätigen dieselbe nicht nur in besonderen Variationenwerken, sondern oft genug schon in den Fugenthemen selbst, die einen schlichten Kern in kunstvoller Weise umhüllt geben. In Bachs „Kunst der Fuge" besitzen wir sogar einen vollständigen Lehrgang für solche Entwicklung reich figurierter Themen aus würdevoll in gleichen Noten einherschreitenden.

Wir werden hier die verschiedenen Mittel der Variierung, soweit sie an der unbegleiteten Melodie zur Geltung kommen können, einzeln in Betrachtung ziehen; dabei werden wir die Erfahrung machen, daß merkwürdigerweise von einem der interessantesten Mittel, demjenigen der Erweiterung oder Verkürzung der Sätze durch Einschaltungen oder Elisionen in den sich als solche einführenden Variierungen so gut wie gar kein Gebrauch gemacht worden ist, dasselbe vielmehr herkömmlicherweise nur für die sogenannte thematische Arbeit (in Durchführungsteilen) in Betracht gezogen wird. Daß für solche Beschränkung keinerlei zwingender Grund vorliegt, sei gleich hier auf das bestimmteste betont; die sehr einfache Erklärung der Thatsache ist natürlich darin zu suchen, daß eine gründliche Lehre vom musikalischen Satzbau erst im Entstehen und noch weit entfernt ist, Gemeingut zu sein.

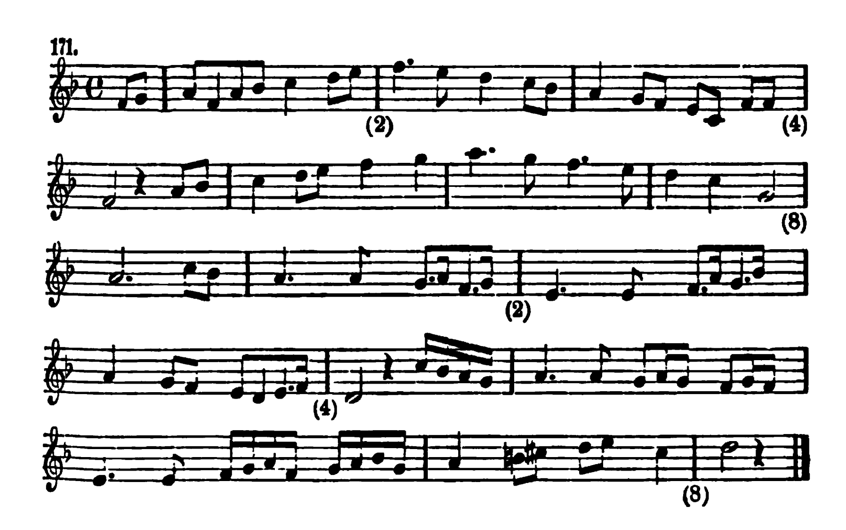
§ 2. Die Variierung durch Zerkleinerung.

Sehen wir von den schon erwähnten Gepflogenheiten der kolorierenden Organisten im 15. Jahrhundert und den noch älteren Improvisationen der Diskantisten ab, so treten uns wirkliche Variationenwerke in größerer Zahl zuerst im 17. Jahrhundert in den für ein Ensemble von Instrumenten geschriebenen Werken der italienischen und deutschen Kammermusik-Komponisten entgegen. Die einfachste Form der Variierung, die Ausschmückung einer Melodie durch Auflösung in kleinere Werte zeigen eine ganze Reihe sogenannter „Sonaten", in Wirklichkeit nur Variationensätze von Salomone Rossi, eines der allerersten nam-

haften Instrumentalkomponisten zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien (Mantua), z. B. „La Scatola“ (2. Aufl. 1642):



Die 3.—7. Variation wenden teils freiere Mittel an (andere Taktart rc.), teils verlegen sie das Passagenwerk in andere Stimmen. Von einer anderen Sonate, die ganz ähnlich bearbeitet, finde wenigstens das gewiß der Variierung würdige Thema (Aria francese) hier eine Stelle:
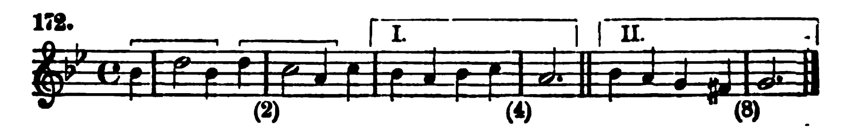


Es bedarf wohl kaum des Hinweises, daß diese beiden Themen bereits figurative Elemente aufweisen, die wenigstens zum Teil der ursprünglichen Fassung oder doch der Kernmelodie fremd sind, z. B. im Anfang von Fig. 171 die vier Achtel a f a b statt der zwei Noten a b mit dem Rhythmus ♩. ♪ und daselbst im zweiten Satze, Takt 2 und 3, die punktierten Achtel statt der glatten Viertel g f | e, bezw. f g | a, die im Nachsatze wieder anders ausgeziert wiederkehren. Es ist nicht überflüssig, zu betonen, daß im Verlaufe der Variierung eines derartigen, bereits melodisch reicher ausgestalteten Themas an die Stelle der gesteigerten Figuration auch gelegentlich das Zurückgehen auf eine Form, die noch einfacher als das Thema selbst ist, mit Glück eingeführt werden kann.
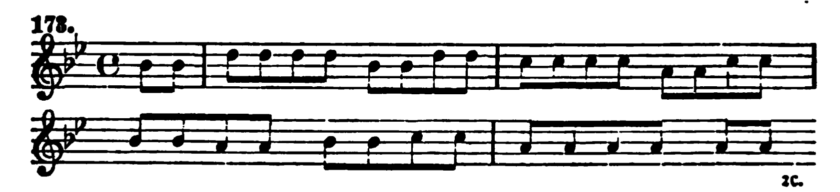
Ein Blick auf Rossis Variationen (Fig. 170) zeigt, daß die einfachsten Formen der Variierung sich in ca. 300 Jahren kaum nennenswert verändert haben. Diese einfachsten, aber schließlich für alle komplizierteren die Grundlage bildenden Mittel der Variierung, Zerkleinerung der Notenwerte, lassen sich zunächst auf ein paar mehr oder minder typische Manipulationen zurückführen, deren Handhabung sich leicht soweit üben läßt, daß jederzeit das Improvisieren einer Anzahl von Variationen über ein gegebenes Thema gewagt werden kann. Damit aber ist natürlich eine Grundlage geschaffen, auf welcher je nach Talent und Energie verschieden weiter aufgebaut werden kann. Solche Typen sind (immer unter Beschränkung auf die Einstimmigkeit):

a) die Tonrepetition,
b) die Ausschmückung durch melodische Nebennoten,
c) die reichlichere Aufnahme akkordischer Elemente in die Melodie.
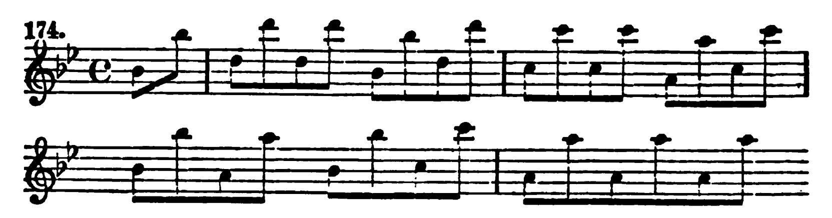
Nehmen wir zur Demonstration der einfachsten Anwendungen dieser Mittel einmal als Grundlage des Themas der Variationen von Rossi, Fig. 170, die schmucklose Gestalt an:



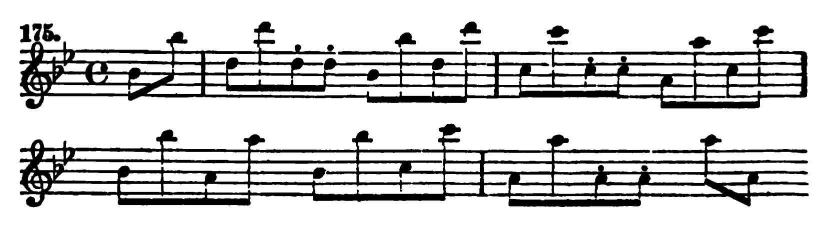
so ist Fig. 170 schon eine Variierung, in welcher die Tonrepetition eine Hauptrolle spielt, in der aber auch schon noch andere Hilfsmittel herangezogen sind. Ganz rein würde die Tonrepetition zur Variierung durchgeführt sein, wenn man einfach in Fig. 172 alle Halben und Viertel in Achtel auflöste:
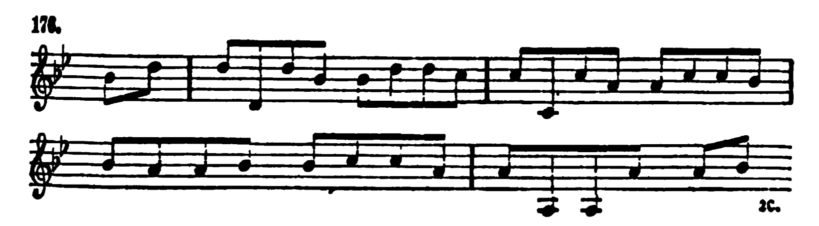


Das ist gewiß eine Form der Variierung, deren Aufzeichnung nicht der Mühe wert ist; dennoch ist dieselbe sogar in dieser Form oft genug angewandt und gedruckt worden. An die Stelle der effektiven Tonrepetition tritt gern, besonders in der Klavierkomposition, die derselben nächststehende Oktavenbrechung:



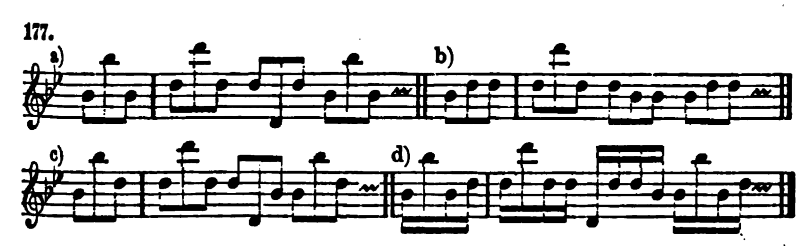
oder auch Mischungen der eigentlichen Tonrepetition und der Oktavenbrechung:



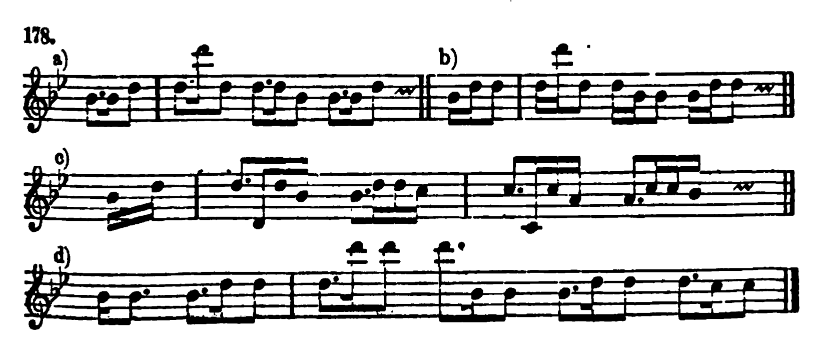
Das ist schon nicht mehr so ganz primitiv und macht, wenn das Thema hübsch ist, sogar manchmal einen guten Effekt. Wiederum eine Stufe höher steht aber die antizipierende Tonrepetition, die Vorausnahme des folgenden Tones auf den Unterteilungswert; die Einfügung auch dieses Mittels giebt folgendes Bild:
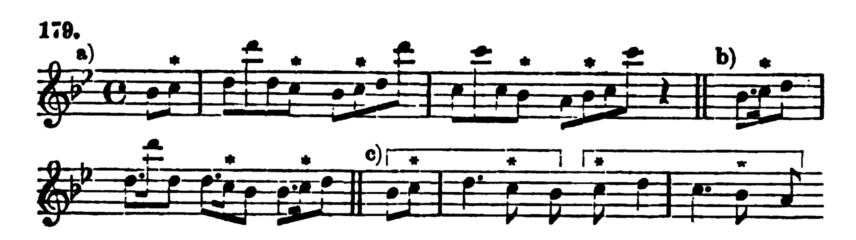


Natürlich ist durch Einführung der Unterdreiteilung oder gar Unterviertteilung mit der Tonrepetition noch eine ganze Reihe weiterer Umgestaltungen zu entwickeln, die alle, wenn auch selten isoliert, so doch in Mischung mit anderen Mitteln eine bedeutsame Rolle in der Kompositionspraxis spielen:
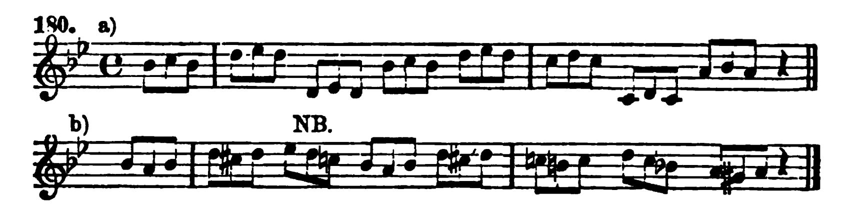


Eine gewisse Steifheit ist im allgemeinen der sich ausschließlich auf die Tonrepetition, besonders die in gleichen Werten beschränkenden Figuration eigen. Die Heranziehung rhythmischer Mittel, nämlich des Wechsels verschieden langer Töne, ist ein Mittel zur Vermeidung dieser Wirkung, z. B.:
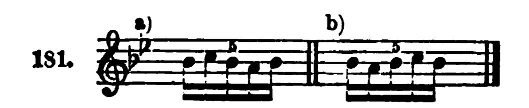


Doch erhält alle Figuration erst die rechte Flüssigkeit durch stärkere Heranziehung der melodischen Nebennoten, der (großen oder kleinen) Sekunden der Töne der Melodie (vgl. Kap. I, § 7). Die einfachste, am glattesten und unauffälligsten sich einfügende Anwendung der melodischen Nebennoten ist ihr Eintritt auf die leichte Zeit mit Sekund-anschluß nach rückwärts und nach vorwärts (als Durchgangstöne). Wo in der Melodie ein Terzschritt vorkommt, ist dessen Ausfüllung durch den Ton der Zwischenstufe das nächstliegende Mittel der Figuration, z. B.:



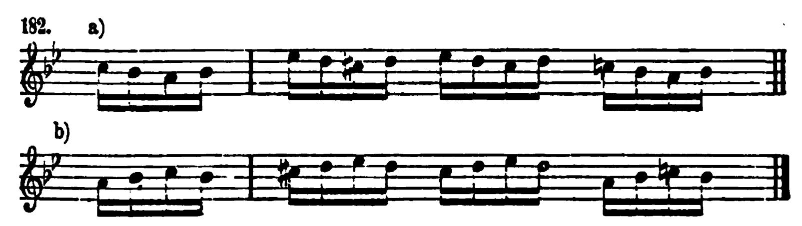
Triolenfiguration umschreibt gern den Melodieton durch die kleinste Form des Trillers, nämlich den einmaligen Wechsel der Hauptnote mit der Ober- oder Untersekunde:
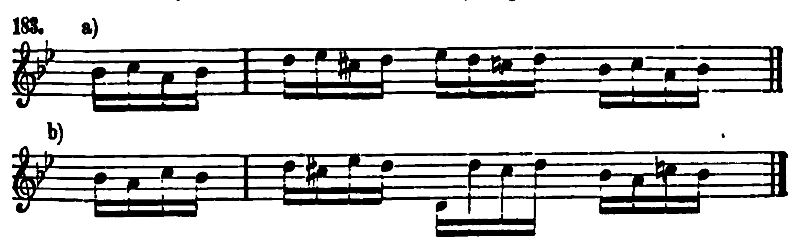


Dazu ist zu bemerken, daß die Obersekunde im allgemeinen gern leitertreu genommen wird, für die Untersekunde dagegen der Leitton (Unterhalbton, Subsemitonium) bevorzugt; ganz besonders gilt das für die fünfte Stufe der Tonart (den Grundton der Dominante), dessen große Untersekunde kaum anders als im Heruntergehen (durchgehend) zur Verwendung kommt (vgl. Fig. 180 b bei NB.). Die Verbindung der beiden Hilfsnoten zur Verzierung der Hauptnote ergiebt zunächst die bereits in Fig. 180 im ersten Takt eingeführte Doppelschlags-figur, entweder beginnend und endend mit der Hauptnote und dieselbe auch in der Mitte durchlaufend, daher Quintolen bildend:
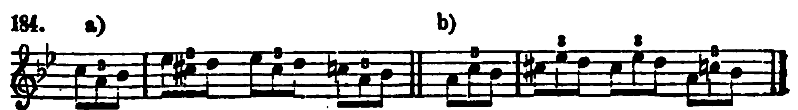


oder aber statt mit der Hauptnote gleich mit der oberen oder unteren Nebennote einsetzend:
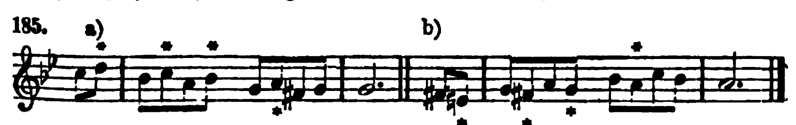


seltener die Hauptnote in der Mitte überspringend:



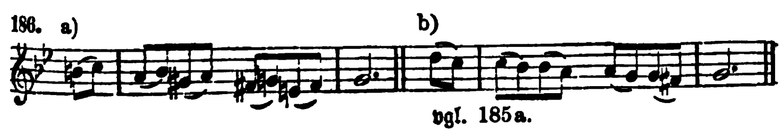
aber schließlich sogar beide Hilfsnoten vor die Hauptnote stellend, so dieselben doppelt maskierend in der Gestalt des sogenannten Anschlags:
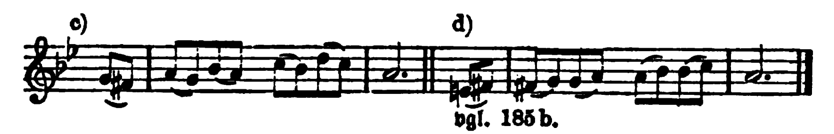


An die Stelle der vollständigen Triolenfiguration von Fig. 180 tritt, wo die zu verzierende melodische Grundlage Stufenfolge zeigt, häufig die bloße Einschaltung der der Richtung der Melodie gegensätzlichen Hilfsnote, der sogenannte Ueberschlag:
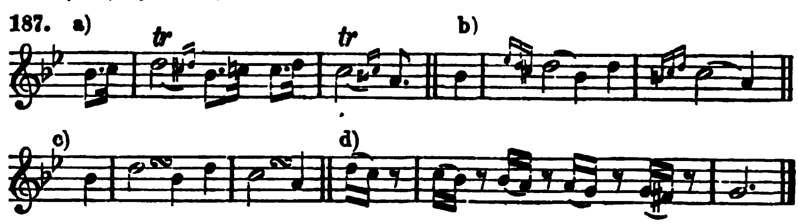


Endlich ist auch einfache Ausschmückung durch die frei einsetzende obere oder untere Sekunde ein sehr verbreitetes und beliebtes Mittel der Variierung (Vorschlag):



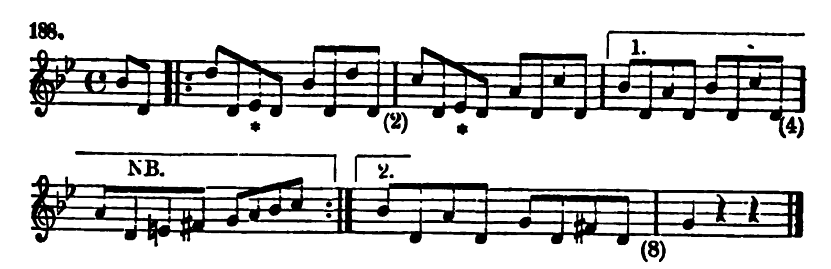


Alle diese Auszierungsweisen sind aber weiter zu vervielfältigen durch Einführung von rhythmischen Modifikationen nach Analogie der Fig. 178 aufgezeigten, zu denen auch die durch die Zeichen tr, ∾, 𝆖 und 𝆗 oder kleine Noten angedeuteten im engern Sinne so genannten Verzierungen (Triller, Doppelschlag, Pralltriller, Mordent, Vorschlag, Anschlag) gehören. Der wirklich ausgeführte Triller (187 a) ist ja doch nichts anderes als die schnelle Vervielfältigung der Fig. 180 angezeigten Manier und zwar, wenn er einen Nachschlag hat, in Verbindung mit der Manier von Fig. 181—82. Der Doppelschlag kann als anschlagender (187 b) oder aber als nachschlagender (187 c) eingeführt werden, der kurze Vorschlag (187 d) kann Anlaß geben, die Hauptnoten selbst ebenfalls nur kurz zu geben und einen Teil des Wertes durch eine Pause zu ersetzen:
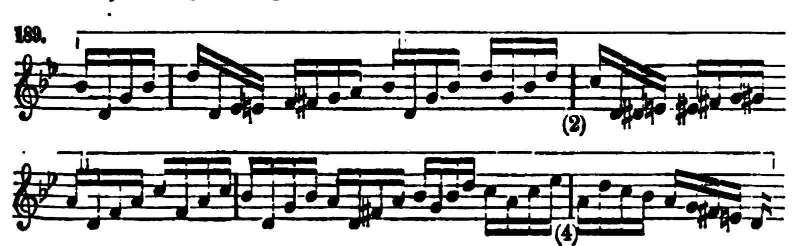


Welche Fülle von Möglichkeiten ergiebt sich schon aus der Mischung und wechselnden Anwendung der bis hieher aufgewiesenen Mittel! Denselben ist aber vor allem noch das dritte der oben (S. 128) als typisch bezeichneten zuzugesellen, die Einfügung harmonischer Noten. Kann doch akkordische Figurierung allein mit gleichem Rechte als Mittel der Variierung angewandt werden wie die Tonrepetition und die Umrankung durch Nachbartöne. Nach unseren Feststellungen über den harmonischen Sinn der Töne einer Melodie (S. 28 ff.) wird es keinerlei Schwierigkeiten machen, Töne, welche derselben Harmonie angehören, wie die dieselbe vertretenden der Melodie an geeigneter Stelle zur weiteren Erhöhung leichter Beweglichkeit einzuschalten. Auch für diesen Nachweis diene zunächst wieder Fig. 172 als Grundlage. Gewiß ist es dem Schüler schon aufgefallen, daß z. B. in der Variierung Fig. 176 die nachschlagende tiefere Oktave des c im zweiten und des a im vierten Takt besser durch ein nachschlagendes d ersetzt würde (ebenso an entsprechender Stelle in Fig. 177 a, c und d, 178 c und d und 180 a). Die ganze Melodie Fig. 172 könnte aber durch bloße Einschaltung des d mit gelegentlicher weiterer Auszierung derselben durch eine Wechselnote variiert werden:

188.



Anstatt des Tonleiterlaufs von d^1 bis zu d^2 im 4.—5. Takt, der gerade rechtzeitig wieder das b^1 der Melodie passiert, hätte natürlich auch eine Doppelschlagsfigur das d^1 auf der Stelle festhalten können (a d es d cis d, sechs Achtel). Mit dem Moment aber, wo wir überhaupt die Einschaltung weiter abliegender Töne der Harmonie mit in Frage ziehen, drängt sich von selbst auch als weiteres Mittel der Figuration das diatonische und schließlich auch das chromatische Ausfüllen der Intervalle auf. Eine reichere Figuration unseres Beispiels könnte daher auch so beginnen:

189.



Wenn auch im allgemeinen Variationensätze so angelegt werden, daß jede Variation eine bestimmte Manier festhält, so geht doch die Beschränkung selten so weit, daß auch noch die in diesem Paragraphen erörterten Mittel auseinandergehalten würden. Höchstens wird das eine oder das andere Mittel derart bevorzugt, daß es der Variation ihren besonderen Charakter giebt, die gelegentliche Anwendung der anderen aber frei gehalten und nach Befund zu Hilfe genommen. So ist z. B. die erste der „Harmonious blacksmith"-Variationen Händels in der Hauptsache mit dem letztaufgewiesenen Mittel (Einschaltung von Akkordtönen, harmonische Figuration) bestritten, die sogar einige melodische Nebennoten des Themas verschwinden macht (gleich im zweiten Takte), aber auch solche mehrmals neu einführt (Takt 4). Die Durchführung einer Manier für eine ganze Variation hat den Sinn, daß sie den einzelnen Variationen gegen einander eine gewisse Selbständigkeit verleiht, sie zu gegen einander kontrastierenden Einzelsätzen eines Ganzen macht, dessen Einheit das zu Grunde liegende Thema bildet. Die genannte Variation lautet:

190. Thema.

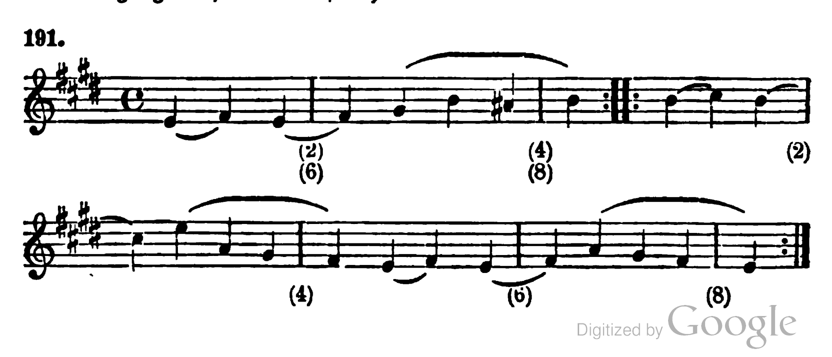
(2)
(6)
(4)
(8)
(2)
(4)
(6)
(8)

Var. 1.
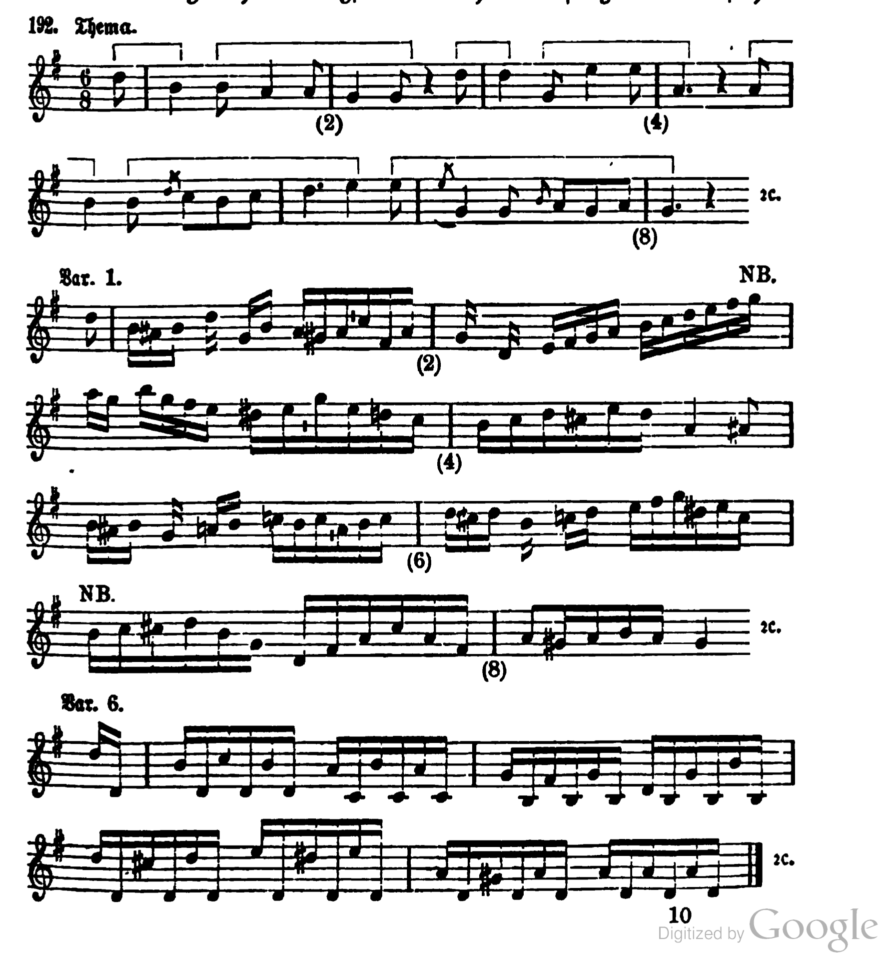
(2)
(6)
(4)
(8)
(2)
(4)
(8)

Das Thema selbst enthält bereits auch akkordische Figuration in ziemlich reichem Maße und kann als Variation einer noch viel einfacheren Grundlage gelten, etwa dieser hier:
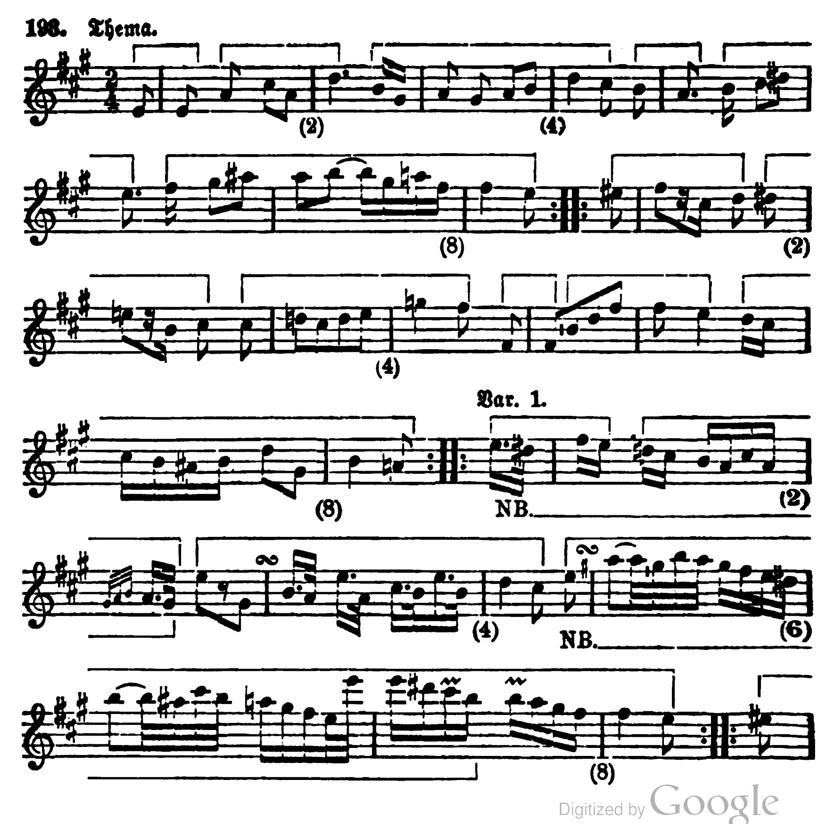
191.

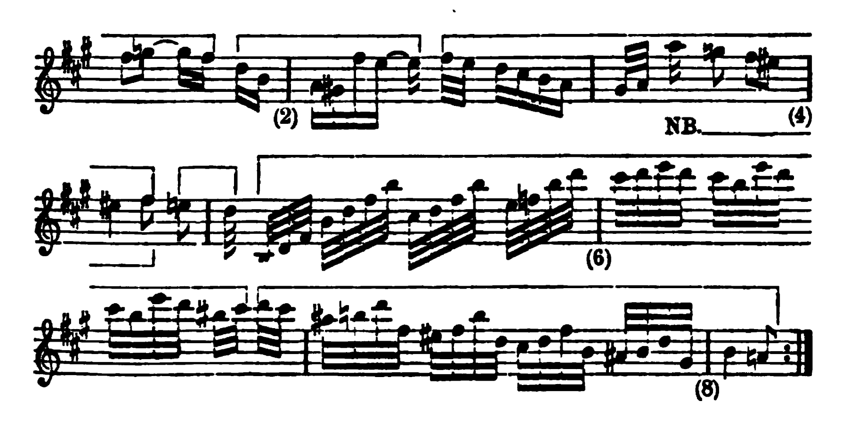


Es ist keineswegs müßiges Theoretisieren, wenn man sich eine solche Grundlage klar macht; denn, wie schon ein Blick auf diese eine Variation zu erweisen vermag, bindet der Komponist sich in den Variationen nicht streng an die bereits in höherem Grade figurativen Elemente, die das Thema enthält, sondern streift dieselben nach Belieben ab und ersetzt sie durch andere. Besonders tritt aber in Fällen, wo eine andere als die eigentliche Melodiestimme stärker figuriert wird, die Melodie häufig in einer gegenüber dem Thema wesentlich vereinfachten Gestalt auf, z. B. in der zweiten von Beethovens Variationen über Paesiellos „Nel cor non più mi sento“. Die erste und sechste Variation dieses für erste Variierungsversuche als Vorbild zu empfehlenden Werkes sind durchaus mit den aufgezeigten Mitteln der Figuration durch melodische Nebennoten und dazwischenschlagende Akkordtöne gearbeitet und mögen hier wenigstens mit ihren Anfängen notiert stehen:



Die beiden mit NB. bezeichneten Stellen der ersten Variation zeigen stärkere Abweichungen vom Thema, von denen die erste sich als eine durch die Figuration nahegelegte Steigerung ausweist, die zweite aber das Portament e͡g im Thema beseitigt und statt dessen das Herabgehen in den Grundton glatter gestaltet. Eine bestimmte Grenze zu ziehen, wie weit mit solchen Abweichungen gegangen werden kann, ist nicht wohl möglich; doch ist selbstverständlich durch den Begriff der Variation die Erkennbarkeit des Themas zur Pflicht gemacht. Werden die Abweichungen so stark und so häufig, daß die Variation als ein thatsächlich ganz Anderes empfunden wird und das Bewußtsein der fortgesetzten Beziehung zum Thema schwindet, so ist ohne Zweifel die erlaubte Grenze überschritten. Doch hindert nichts, einzelne Intervalle des Themas zu erweitern oder zu verschärfen und damit den Ausdruck zu verstärken, oder auch umgekehrt auffällige Ecken und Kanten des Themas nach Befund abzuschleifen. Eine auffallend freie Umschreibung des Themas mit teilweiser Umkehrung der Richtung der Melodie (vgl. die Stelle bei NB.) zeigt die erste Variation des Andante von Beethovens erster Violinsonate op. 12 I:



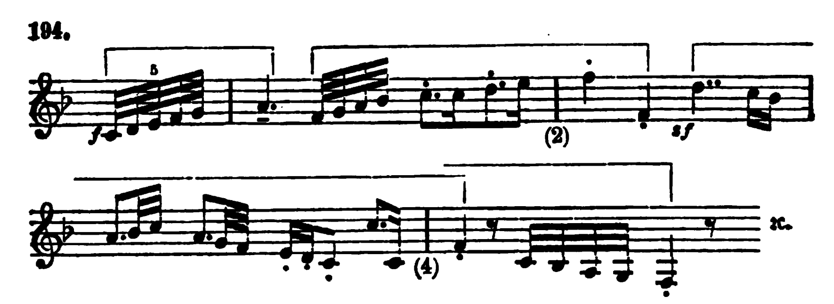


§ 3. Variierung durch verschiedenartige Dynamik und Artikulation.

Bisher haben wir nur Veränderungen der melodischen Zeichnung durch Einführung anderer Töne als Mittel der Variierung einer Melodie in Betracht gezogen. Es ist aber auch ohne solche Aenderungen der Melodieführung, und jedenfalls im umfassendsten Maße in Verbindung mit diesem und anderen Mitteln eine wirkungsvolle Variierung möglich durch bewußt unterschiedene Anwendung der Mittel der Dynamik (forte und piano) und Artikulation (legato und staccato). Nicht früh genug und nicht oft genug kann darauf hingewiesen werden, daß die verschiedenen Abstufungen der Dynamik vom lärmenden fortissimo bis zum hauchartigen pianissimo überaus wichtige Ausdrucksmittel sind, und daß ein Komponist nie versäumen sollte, seine Ideen auch nach dieser Richtung in der Niederschrift ausführlich zu bezeichnen; jedenfalls sollte der an seiner Ausbildung als Komponist arbeitende niemals Musik denken, singen oder spielen, ohne eine ganz bestimmte Empfindung auch ihres dynamischen Verlaufs und ihres Stärkegrades in jedem Moment. Es kann ja nichts Verkehrteres geben als z. B. die Annahme, Bachs Klaviermusik müsse in einer gleichbleibenden mittleren Stärke (mf) gespielt werden, da Bach keine dynamischen Schattierungen vorgezeichnet habe. Das Suchen nach der Lösung des Problems des piano e forte auf dem Klavier und die Bevorzugung des Klavichords vor dem Klavicembalo für Bildungszwecke sind Beweis genug dafür, daß auch die Alten den Abwandlungen der Dynamik großes Gewicht beilegten. Es ist eines der hervorstechendsten Merkmale des um die Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommenden modernen Stils, daß er der charakterisierenden Macht der Dynamik größeres Gewicht beilegt und darum die früher beliebte Kontrastierung von forte und piano
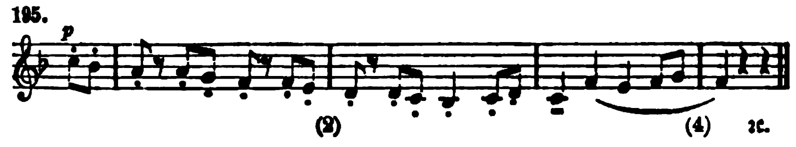
beim zweimaligen Vortrage derselben Idee aufgiebt und vielmehr forte-Ideen und piano-Ideen einander gegenüberstellt. Die piano-Idee als Gegensatz einer den thematischen Fonds eines Stücks bildenden forte-Idee ist wahrscheinlich in Nachahmung des sanfter gehaltenen Trio der Tanzstücke zuerst als Bläsertrio-Episode in den ersten Satz der Orchestersuite (französischen Ouvertüre) gekommen und hat so mittelbar auf die Entstehung des zweiten Themas der Sonatenform geführt, worauf wir später werden zurückzukommen haben. Die Unterscheidung einer forte-Variation und einer piano-Variation eines Themas scheint ja auf den ersten Blick nur ein Zurückgehen auf jene ältere Praxis des „Echo" zu sein; faßt man aber das Zurgeltungbringen des Dynamischen spezieller ins Auge, so wird der leitende Gedanke, ein Thema, das einen mittleren Charakter mit mancherlei dynamischen Abstufungen hat, speziell mit forte-Charakter, also „energisch", „majestätisch", oder aber mit piano-Charakter, also weich, schmeichelnd, geheimnisvoll zur Geltung zu bringen, zugleich auf anderweite diese Wirkungen unterstützende Mittel des Ausdrucks hinleiten, d. h. sich nicht auf unveränderten Vortrag des Themas in seiner ursprünglichen Fassung, nur das eine Mal stark und das andere Mal schwach beschränken, sondern z. B. den forte-Charakter zugleich in heftigeren, zuckenden Rhythmen und weiter ausholenden Intervallen und den piano-Charakter im Gegenteil durch möglichste Herstellung glatter Sekund-Anschlüsse geltend machen. Eine forte-Variation des Rossischen Themas Fig. 171 könnte z. B. folgende Gestalt annehmen:

194.
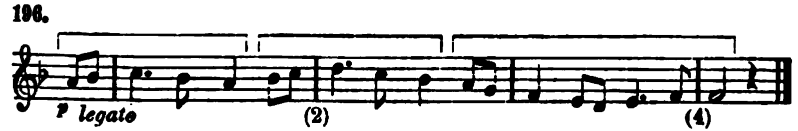


und würde dann eine Art Pavanen- oder Marschcharakter zeigen wie er dem einleitenden Grave oder Lentement der französischen Ouvertüre eigen ist. Einer strengen Variation desselben Themas in ausgesprochenem piano-Charakter steht der leidenschaftliche Aufstieg bis zur Oktave in den Takten 1—2 entgegen; man könnte daher auf den Gedanken kommen, wie Beethoven in Fig. 193, Var. 1 wenigstens teilweise die Umkehrung der Richtung der Melodie anzuwenden, um statt der erregenden eine beruhigende Wirkung zu erzielen:

195.
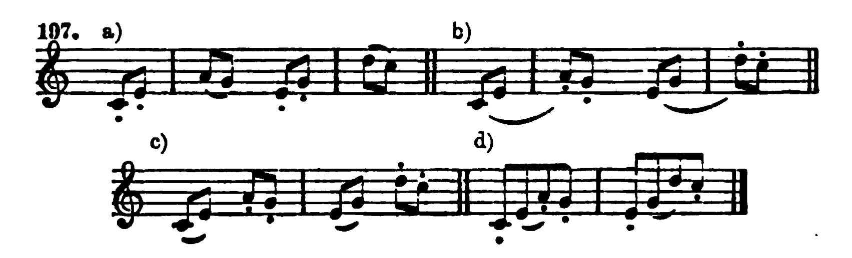


Doch wäre auch immerhin mit strengerem Anschluß an das Thema eine ähnliche Wirkung zu erzielen, z. B.:

196.

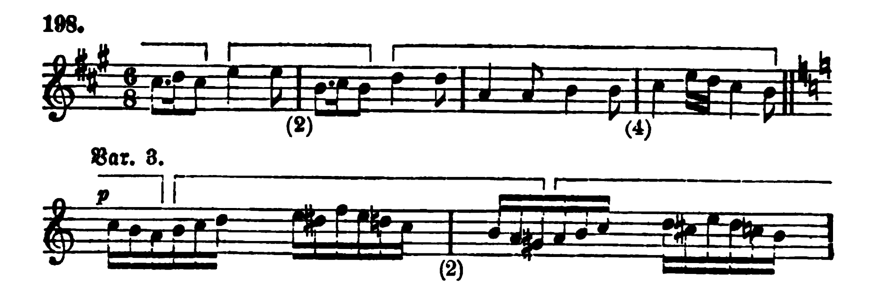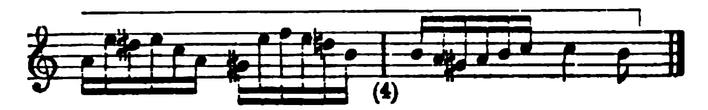


Natürlich kommen forte und piano erst zur vollen Entfaltung ihrer Wirkungen, wenn die Mehrstimmigkeit oder (im Orchestersatz) die Wahl zwischen Instrumenten verschiedener Tonkraft, wie z. B. Posaune und Flöte, weitere bequeme Mittel der Differenzierung an die Hand giebt. Immerhin ist aber auch schon für die einstimmige Melodie, gleichviel ob die instrumentale oder die vokale, die Wahl des forte oder piano als Grundfarbe ein Charakteristikum, das für die Richtung der Phantasie eine wesentlich bestimmende Rolle spielen kann.

Wie die Dynamik, so ist auch die Artikulation ein Faktor, dessen Vernachlässigung die Erzeugnisse der Phantasie farblos und verschwimmend macht. Erinnern wir uns, daß innerhalb der einzelnen Motive die Melodieschritte als ein wirkliches Durchlaufen der Intervalle empfunden werden, z. B. ein steigender Quartschritt g c als Durchlaufen der Tonstrecke zwischen g und c, als anwachsende Spannung, und daß im Legatovortrag dieses Hinaufgehen mit der Illusion des Höherwerdens, der kontinuierlichen Steigerung geschieht, bei Staccatovortrag dagegen der Eindruck entsteht, als wenn man über die dazwischen liegende Strecke graziös hinüber springe, so erscheint auch die Unterscheidung des gebundenen und gestoßenen Vortrags als ein sehr bedeutsamer Faktor des musikalischen Ausdrucks, der wohl in Parallele zu stellen ist mit den Unterschieden von geschlossener Sekundfolge und weiteren Schritten in der Melodie. Die Existenz einer inneren Beziehung dieser beiden Unterscheidungen zu einander ist sogar zweifellos, sofern wenigstens, wo Sekundschritte gemischt mit Sprüngen auftreten, für die Sekundschritte (besonders wenn sie Halbtöne sind) der Legatoanschluß, für die Sprünge dagegen das Non legato als mehr oder minder selbstverständlich gilt, eine Annahme, die z. B. für den Vortrag der fast ganz ohne Artikulationsbezeichnung vorliegenden älteren Instrumentalmusik eine große Bedeutung hat. Daß wirklich etwas dergleichen als Hauptnormativ für die Artikulation existiert, daß wir nicht ganz willkürlich über die Artikulation verfügen können, sondern daß gewisse Artikulationsweisen schlichter, natürlicher, andere künstlicher, widernatürlich erscheinen, erweist ein Blick auf Vortragsbestimmungen wie:

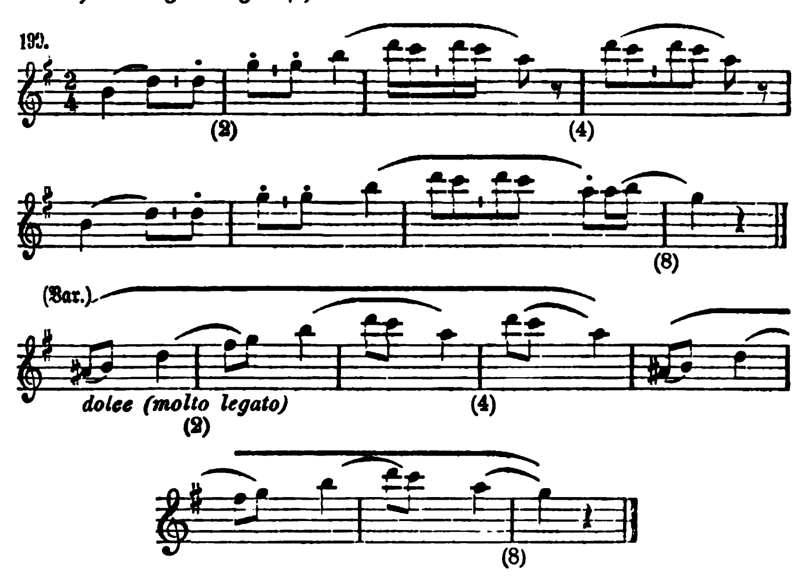


Von diesen vier Arten der Artikulation ist unzweifelhaft die erste die einleuchtendste und zwar aus dem doppelten Grunde, weil die geforderte Bindung eine Sekunde trifft und zugleich die zu einer weiblichen Endung zusammengehörenden Töne aneinander schließt. Bei c), das nächstdem am natürlichsten erscheint, bedeutet die geforderte Bindung entweder ebenfalls eine weibliche Endung (aber keine notwendige, im Akkord) oder mindestens das volle Aushalten der Schwerpunktsnote, in letzterem Falle also Staccato des ganzen Motivs und nur lange Tongebung des Tons, auf welchen das tote Intervall der Motivgrenzen folgt. Geradezu kokett oder widerborstig erscheint b), welches das Legato des ganzen Motivs gerade da aufgiebt und durch Abstoßen ersetzt, wo es am nötigsten wird, nämlich von der Schwerpunktsnote ab für die Fortschreitung von der dissonanten Nebennote zur Hauptnote. Gedrechselt, durchaus ungewöhnlich ist d). Vergleicht man mit diesen vier und allen noch weiter möglichen gemischten Artikulationsweisen das fortgesetzte Legato oder das fortgesetzte Staccato, so empfindet man deutlich, daß beide doch eigentlich Manier sind und eine nivellierende, gleichmachende Wirkung ausüben, daß sowohl der gänzliche Verzicht auf die trennende Wirkung des Staccato als der auf die einigende des Legato in gewissem Sinne eine Unterlassung ist. Eben darum ist es aber möglich, durch das Legato allein oder das Staccato allein einer Variation einen besonderen Charakter zu geben. Als Beispiel einer Legatovariation sei die A-moll-Variation in Mozarts A-dur-Klaviersonate angeführt, welche zweifellos für die dritte Variation (G-dur) in Beethovens F-dur-Variationen op. 34 (vgl. Fig. 212) als Muster die Anregung gab:

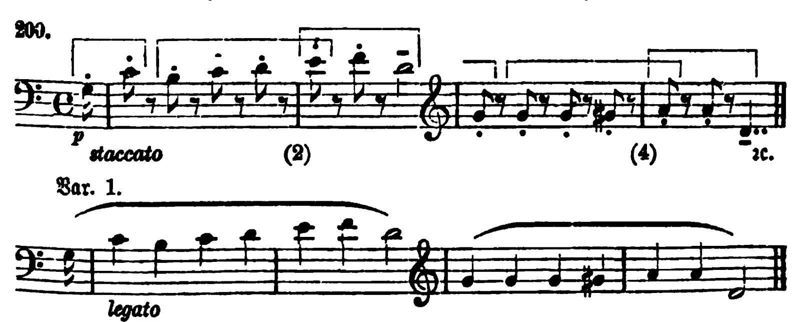




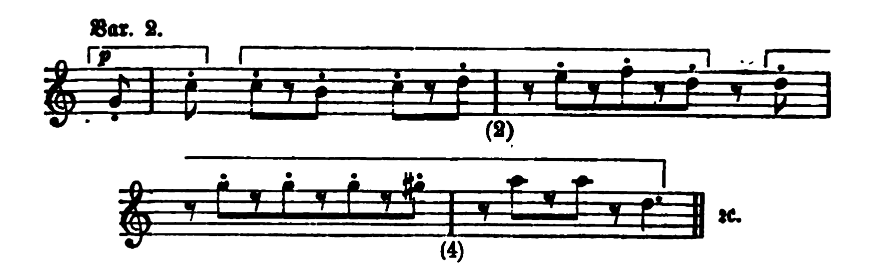
Auch die in B-dur beginnende p-Variierung des Hauptthemas von Beethovens Rondo op. 129 („Die Wut über den verlorenen Groschen") belegt die frappante Wirkung des durchgeführten Legato an Stelle einer dem Thema eigenen gemischten Artikulation:



Das durchgeführte Staccato findet sich als Variierungsmittel beispielsweise in dem Andante von Beethovens Klaviersonate op. 14. I, zunächst im Thema selbst (nur die erste Hälfte des zweiten Satzes ist durch Legato gegensätzlich gefärbt), dann aber auch in der zweiten und dritten Variation (die erste kontrastiert durch Legato):



Var. 2.
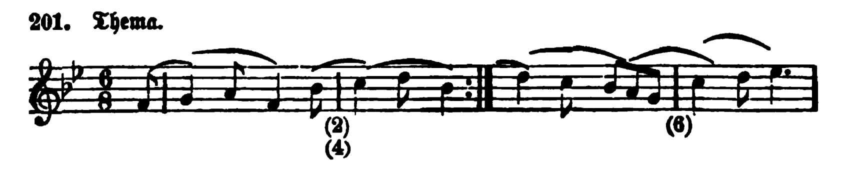


Hier erfolgen aber in der zweiten Variation alle Tongebungen von der dritten ab synkopisch, wir haben also zugleich eine der interessantesten Formen der Variierung durch rhythmische Mittel vor uns (vgl. § 4).
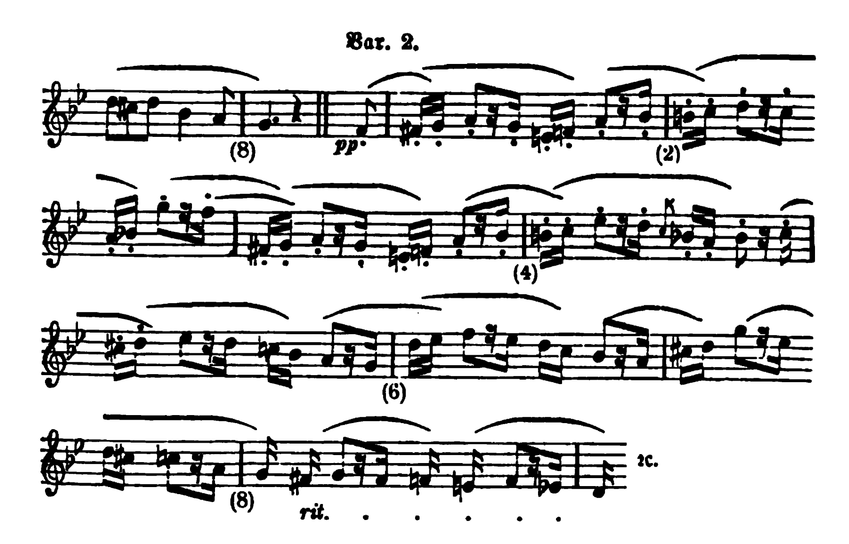
Eins der berühmtesten Beispiele der Festhaltung des Staccato trotz fortgesetzter Auszierung durch Leittöne ist die zweite der Variationen Chopins über „Je vends des scapulaires". In derselben ist nicht nur das fortgesetzte Staccato und die Festhaltung derselben rhythmischen Figur eine ausgesprochene Manier, sondern es kommt dazu als ganz besonderes Reizmittel noch weiter die Erschwerung des Verständnisses durch Verlegung der einzigen Unterbrechung der Sechzehntelbewegung hinter die erste statt hinter die letzte Note des Motivs. Der durchgeführte Rhythmus:

würde, wenn auch nur die entfernte Möglichkeit vorläge, von aller Welt so gehört werden, daß das Achtel mit folgender Pause Motivende wäre. Aber Chopin hat in ausgiebigster Weise dafür gesorgt, daß das unmöglich ist und damit ein Stück geschaffen, das zu den allerinstruktivsten für das Verständnis komplizierterer Probleme der Motivbildung gehört. Hier muß wirklich jeder mit, mag er wollen oder nicht, da das Verhältnis der Variierung zum Thema sonnenklar ist und keinen Widerspruch duldet. Wer sich aber aus Beispielen wie diesem die erforderliche Lehre zieht und den durch dasselbe repräsentierten Typus seinem musikalischen Vorstellungsvermögen mit klarer Erkenntnis einverleibt, der wird auch gegenüber minder evidenten Fällen ähnlicher Erfindung nicht hilflos dastehen. Das Beispiel lautet:

201. Thema.



Var. 2.



Die Zumutung für die Tonphantasie, zu Anfang jedes der kleinen Motive über die nach der ersten Note einschneidende Extrapause hinüberzukommen, ist freilich keine kleine, zumal die Abstoßung des Leittones auf alle relativ schweren Zeitwerte (Taktanfang und Taktmitte) ohnehin schon die Auffassung stark irritiert. Das am meisten die Auffassung erschwerende ist aber die Verwandlung des Grundrhythmus aus ♪ | ♩ ♪ ♩ in ♩ | ♪ ♩ ♪ eine Bildung, die zu den synkopenartigen (synkopoiden) gerechnet werden muß. Mit der Erörterung dieser Komplikation betreten wir ein Gebiet, auf welchem besonders Beethoven der Welt Wunder über Wunder erschlossen hat. Da die „Variation" eines „Themas" auch dem Ungläubigsten in Sachen der Phrasierung mit der Thatsache gegenübertritt, daß hinter der Variation das Thema zu suchen ist, also auch die noch so verwickelte Umschreibung den Sinn der einfacheren Form des Themas birgt, so ist das Studium der Variationenkunst die eigentliche hohe Schule der Phrasierung.

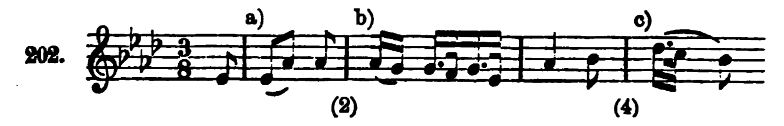
§ 4. Rhythmische Variierung. Synkopen und Pausen.

Wenn auch alle Variierung durch gesteigerte Figuration eine vermehrte Heranziehung rhythmischer Elemente bedeutet, so pflegt man doch die bloße Auflösung in glatt verlaufende kleinere Notenwerte nicht zu den spezifisch rhythmischen Variierungen zu rechnen, sondern sie nur nach ihrer melodischen Textur zu beurteilen. Im engeren Sinne rhyth-

misch nennt man vielmehr die Abweichungen von einem glatten Verlauf in gleichen Werten durch Mischung von Längen und Kürzen oder durch Einschaltung von Pausen. Einige leichte Manieren rhythmischer Variierung haben wir bereits gestreift (Fig. 178, 200, 201), doch ohne sie eingehender zu erörtern. Wir wollen auch hier nur ganz kurz auf die Hauptwirkungen hinweisen, auf welche es dabei ankommt, im übrigen aber der damit vor Irrwegen gewarnten Phantasie freies Feld geben. Als Hauptsatz ist festzuhalten, daß alle zwischen schwerere tretenden leichten figurativen Werte zunächst die Lebendigkeit steigern, als neuer Anstoß, als Auftakt zum folgenden wirken; aber dieses Hauptgesetz läßt Ausnahmen in sehr großer Zahl zu, auf welche wir bereits Kap. I § 7 und Kap. III § 1 zu sprechen kamen. Diese Ausnahmen sind zu unterscheiden in solche, welche notwendige Rückwärtsbeziehungen leichter Werte begreifen, und solche, die in Nachahmung notwendiger disponiert werden.

Notwendige Rückwärtsbeziehungen bedingen die auf eine nachfolgende leichte Zeit geschehenden Lösungen von auf die schwere Zeit fallenden Dissonanzen (Vorhalte, Wechselnoten). Aber jede erwartete und verspätet eintretende Schlußbildung kann Anlaß werden, Werte, welche dem eigentlichen Schlußträger folgen, noch auf diesen zu beziehen, wie es z. B. häufig in der Polonaise vorkommt, daß den Schwerpunkt des Schlußtaktes erst die Dominante oder gar Subdominante bringt und dem zweiten und dritten Viertel die Beendigung der Kadenz überläßt (vergl. Fig. 134 und 135).

Die vom Komponisten frei verfügten Rückwärtsbeziehungen betreffen hauptsächlich Bewegungen innerhalb der Harmonie, z. B. haben wir in den ersten vier Takten des Themas der Variationen in Beethovens op. 26:

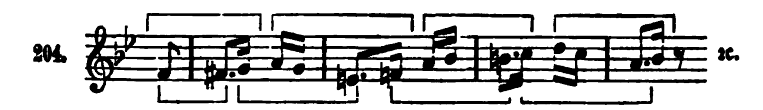


bei a) eine frei gewählte weibliche Endung (zwei Achtel es—as anstatt gleich ein Viertel as), bei b) eine notwendige Endung (zwei Sechzehntel as g statt ein Achtel g) und bei c) eine verspätete Herstellung des Halbschlusses auf der Dominante, bei der zuerst auf den Taktschwerpunkt ein Vorhalt vor der Tonikaterz eintritt.

Derartige künstliche Beziehungen sind leicht verständlich, solange nicht besondere rhythmische Komplikationen ihre Auffassung erschweren. In Fig. 201 Var. 2 hatten wir einen eklatanten Fall solcher Erschwerung vor uns, da fortgesetzt auf die an sich leicht verständliche notwendige Dissonanzlösung auf alle schweren Achtel (Sechzehntel fis g, e f, h c u. s. w.) ein längerer Wert folgt (ein Achtel mit folgender Sechzehntelpause), den als gliedernd aufzufassen nur allzunahe liegt. Hätte Chopin dieselbe Tonfolge so rhythmisiert:

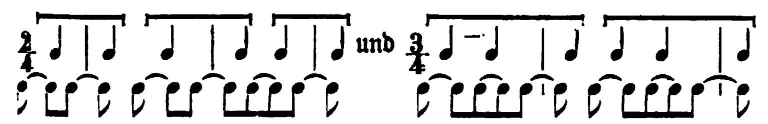
203. 

so wäre jede Schwierigkeit für die Auffassung der Stelle gehoben, freilich dieselbe auch ihres eigenartigen Reizes beraubt; sonnenklar läge sowohl die Endungsbedeutung der Dissonanzlösung als die Auftaktsbedeutung der weiteren Noten vor. Wesentlich erschwert würde schon die Auffassung werden, wenn die Dissonanzlösung so stark verzögert würde, daß Gefahr entstände, die Auflösung als Beginn des neuen Motivs zu verstehen:

204. 

Hier macht sich bereits die Macht des rein Rhythmischen ziemlich stark geltend und ist die Neigung nicht leicht zu überwinden, den langen Noten (fis, e, h) trotz ihrer Fremdheit harmonischen Sinn beizumessen, anstatt sie wie in 203 als melodische Ziernoten sozusagen wegzuhören. Chopin hat auf der ersten Seite seiner As-dur-Ballade von dieser Verzögerung der Dissonanzlösung einen reichen Gebrauch gemacht und damit Wirkungen von ganz exquisiter Schönheit erzielt, die aber wohl von neun unter zehn Spielern gänzlich übersehen werden dürften (vgl. meine Phrasierungsausgabe des Werks). In Fig. 201 ist nun aber umgekehrt die erste Note des neuen Motivs dicht an die Dissonanzlösung herangerückt und durch ihre Länge und obendrein durch eine Pause von dem weiteren Fortgange abgeschieden. Die Brücke für das volle Verständnis solcher extremsten Abweichungen von der schlichten Ordnung, welche wir besonders bei Beethoven so häufig antreffen, bilden die einfachen Formen der Synkopierung und Pausensynkopierung.

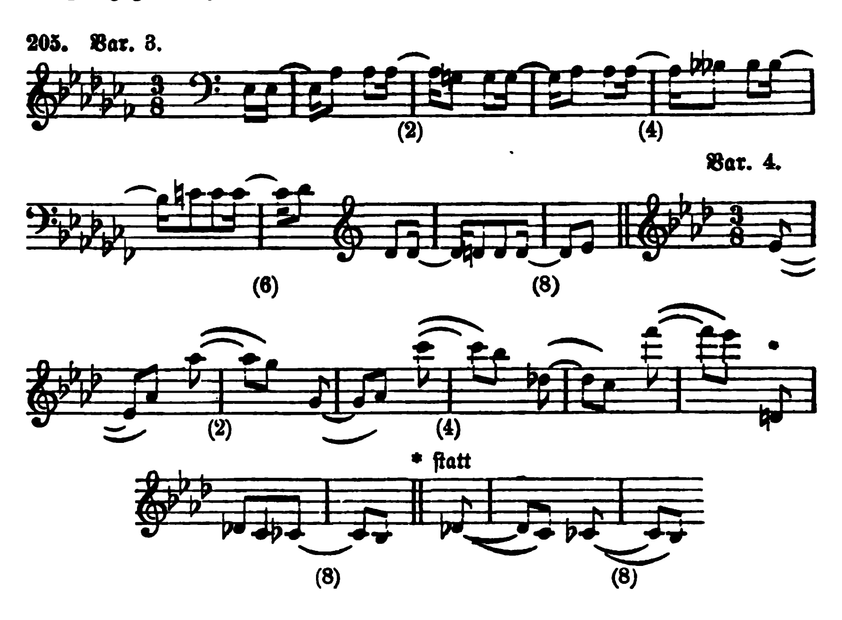
Die Synkope hat ihr Wesen in der Einführung von Unterteilungswerten ohne Vermehrung der Zahl der effektiven Tongebungen, genauer ausgedrückt, sie entsteht durch abweichende Zusammenziehungen von Unterteilungen:



Der ungerade Takt mit ungleichen Zeiten tritt nicht selten mit einer teilweisen Synkopierung auf, indem die doppeltwertige schwere Zeit aufgelöst wird:

$\frac{3}{4}$ u. s. w.

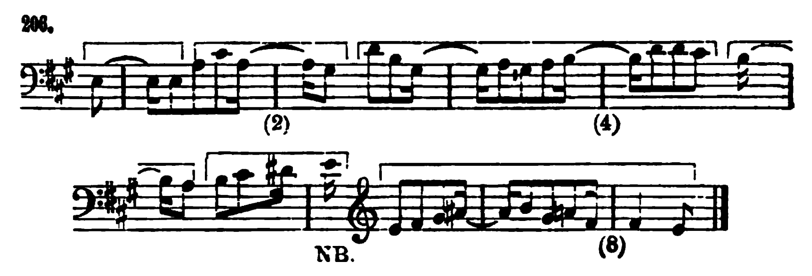
Die Synkopierung ist eine besonders beliebte Manier der Variierung und zwar pflegt dieselbe gleich für ganze Variationen durchgeführt zu werden. Enthält das Thema selbst schon figurative Elemente, so werden dieselben häufig abgestoßen, um den Fortgang der Synkopierung nicht zu unterbrechen, so z. B. in der dritten und vierten Variation des ersten Satzes von Beethovens As-dur-Sonate op. 26 (vergl. Fig. 202):



Als allgemeines Hauptgesetz ist für alle Synkopierung im Auge zu behalten, daß jeder aus einer leichten Zeit in eine schwere hinübergebundene Wert normaliter auf die leichte Zeit Konsonanz (Harmoniebestandteil) ist und auf die schwere Zeit Dissonanz (fremde Note) wird. In seiner vollen Strenge läßt sich dieses Gesetz allerdings nur bei fortgesetzter Sekundbewegung der zu synkopierenden thematischen Vorlage aufrecht erhalten, da nur in diesem Falle die dissonant gewordene Note ihre vom Ohr geforderte Lösung wird finden können. In den Fällen aber, wo in der Vorlage solcher Sekundenschluß fehlt, wird die synkopierende Variation ihn ergänzen, es sei denn, daß der übergebundene Ton gar nicht dissonant geworden ist wie gleich im ersten Takt von Figur 205, wo das es

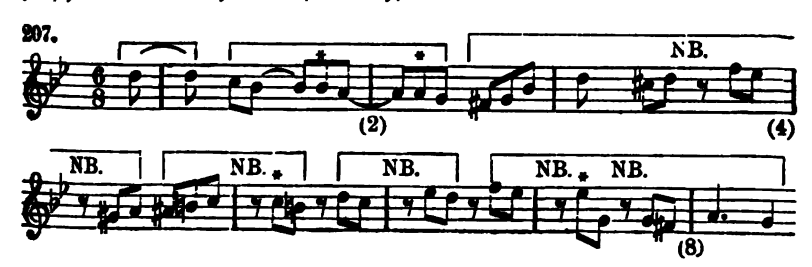
auch auf den Taktschwerpunkt Harmoniebestandteil ist und deshalb eine weibliche Endung im Akkord es — as an die Stelle einer Dissonanzlösung tritt. Auch hier finden wir ebenso wieder die Bestätigung dafür, daß die nicht nötigen, sondern frei gewählten weiblichen Endungen Nachbildungen der notwendigen sind. Die vierte Variation von Beethovens op. 12, I (vergl. Nr. 193) mag das Gesagte weiter illustrieren:

206.



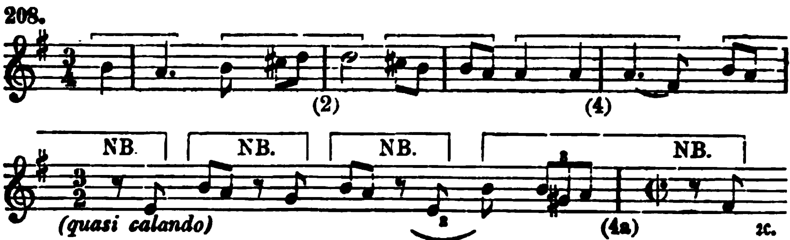
Hier sehen wir in buntester Mischung Sprünge und Sekundschritte der Melodie; aber die Sprünge halten sich durchaus innerhalb der jedesmaligen Harmonie (konsonanten Synkope); nur beim Uebertritt zum Schwerpunkt des zweiten Taktes ist eigentlich (wie im vierten Takte cis) d die durch die Synkope verzögerte Note, aber Beethoven ersetzt dieselbe einstweilen durch das a benachbarte ebenfalls der Dominante (e⁷) angehörige gis und bringt das d erst als Anfangsnote des nächsten Motivs (zum Ueberfluß läßt er übrigens gleichzeitig die Violine das cis aufnehmen und führt dasselbe nach d). An die Stelle der wirklichen Synkopierung tritt nicht selten die Pausensynkopierung, d. h. die Ersetzung des auf die schwere Zeit fallenden Teils der synkopierten Note durch eine Pause. Die Identität der Pausensynkopierung mit der wirklichen Synkopierung mag uns die vierte von Beethovens Variationen über Nel cor (vergl. Fig. 192) belegen, welche mehrfach zwischen beiden Schreibweisen wechselt:

207.



Der klagende Ausdruck dieser Variation ist wesentlich durch die abermalige Angabe (bei *) der dissonant gewordenen Tonart nach der Ueberbindung bezw. Unterbrechung durch die Pause bedingt; im vierten Taktmotiv springt sogar die Melodie von dem zur unteren Wechselnote

von es gewordenen d zu der oberen Wechselnote f um. Eine ganz besonders auffällige Pausenwirkung, auf deren Verständnis alles ankommt, ist auch die in der Bagatelle op. 126, I von Beethoven:



Die letzten Geheimnisse der in den Pausen liegenden Wunderkräfte enthüllt aber die Variierung des Arioso dolente in Beethovens Klaviersonate op. 110:

209.

(2) (4)

cresc.

(6) (8)

(Var.)

(2)

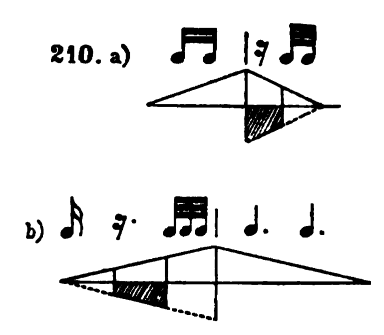
(4)

cresc.

(6)

(8)

Wie ich im 6. Kapitel meiner „Musikalischen Dynamik und Agogik" (1884) aufgezeigt, sind Pausen nicht Nullwerte sondern Minuswerte und treten mit verschiedener Tiefe der Pausenwirkung zu Ende oder inmitten eines Motivs auf. Um diese Wirkung voll zu begreifen, stellt man sich den natürlichen dynamischen Verlauf des kleinsten Motivs, in welches die Pause gehört, vor in Gestalt einer bis zum Schwerpunkte ansteigenden und von diesem bis zum Ende absteigenden Linie; die Pause entspricht dann in ihrer „Tiefe der Pausenwirkung" dem Negativbilde des durch die Pause aus dem Motiv herausfallenden Werts der dynamischen Entwickelung, wie es Fig. 210



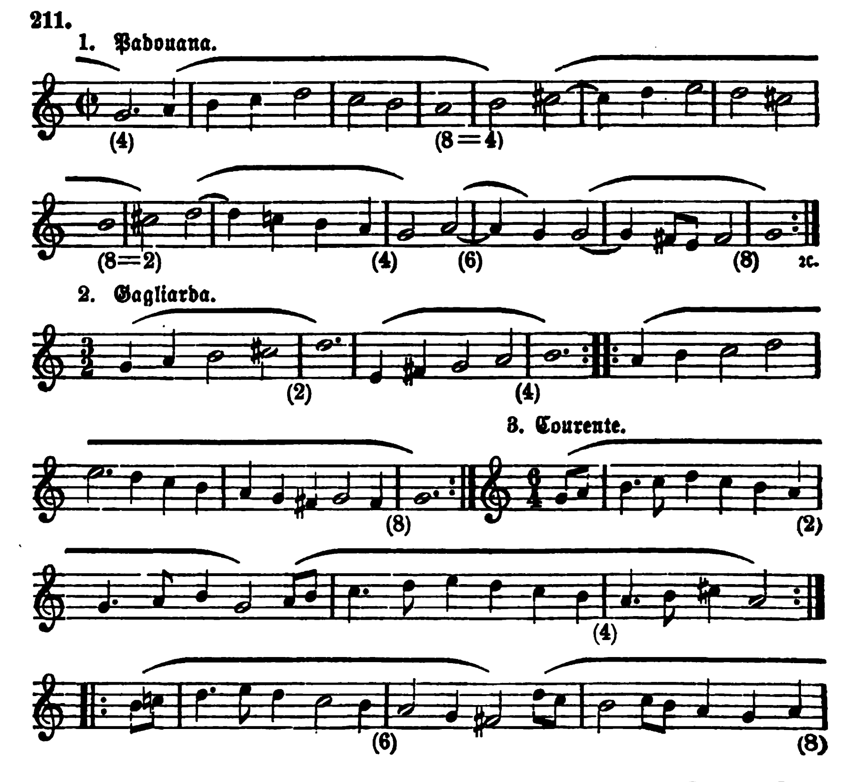
graphisch darstellt (210a entspricht dem Motiv, das der siebente, 210b demjenigen, welches der achte Taktstrich in Fig. 209 [Var.] durchschneidet). Die packendsten Pausenwirkungen sind die die Schwerpunktnoten selbst unterdrückenden (210a), doch stehen denselben die im Crescendoteile des Motivs auftretenden darum an Wirkung kaum nach, weil sie während ihrer Dauer an Tiefe wachsen.
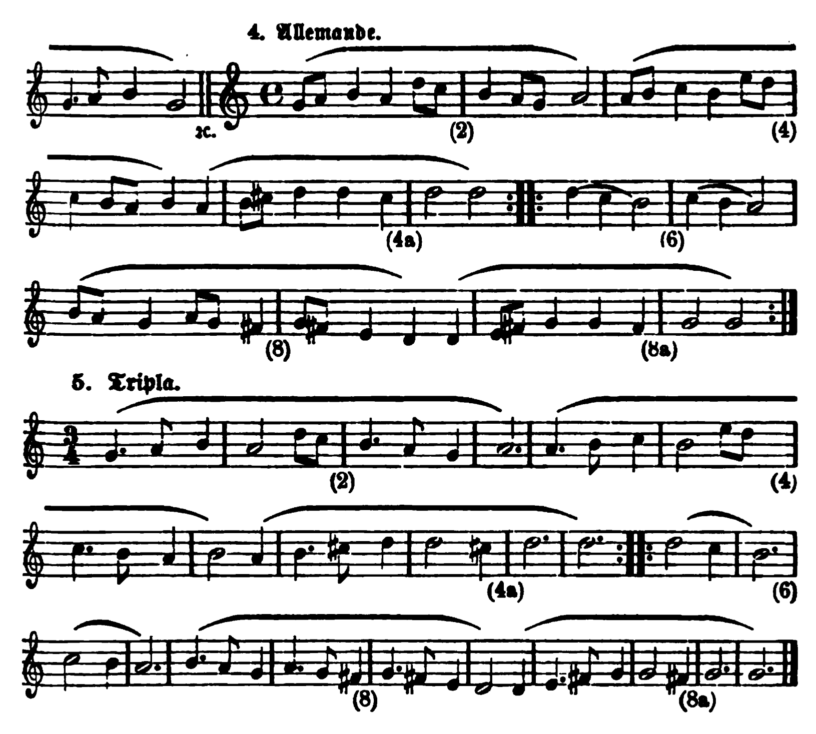
§ 5. Freiere Formen der Variierung. Wechsel der Tonart, Taktart und des Tempo. Erweiterung und Verkürzung des Satzbaues.

Wir haben bereits mehrmals Beispiele der Variierung anführen müssen, in denen neben anderen Mitteln auch der Wechsel des Tongeschlechts den Spezialcharakter der einzelnen Variation bestimmt (189b, 205a, 207), ja in Fig. 209 hatten wir sogar einen höchst befremdlichen Wechsel der Tonart (As-moll, G-moll) vor uns. Wir gehen nunmehr dazu über, auch die Mittel einer freieren Variierung einer Melodie in Betracht zu ziehen, welche man zusammenfassend etwa bezeichnen kann als Veränderungen des Charakters des Themas. Eine feste Grenze zu ziehen, wie weit mit solchen Verwandlungen gegangen werden kann, ist nicht wohl möglich. Doch wird man den Namen einer Variation nur dann als berechtigt anerkennen, wenn die Abhängigkeit

vom Thema noch klar ersichtlich ist. Während die strengen Variationen (Doubles) den Charakter des Themas überhaupt nicht verändern, sondern nur ein Kantilene, deren Ausdruck im Grunde derselbe bleibt, mit allerlei Aufputz behängen, münzt die freie Variierung das Thema selbst vollständig um und hält nur ungefähr die Tonfolgen, die Umrißlinien der Melodie fest. Die älteste Art solcher freien Umgestaltungen finden wir als Variationengruppen bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts in den deutschen Variationensuiten; ihre Anfänge als Umgestaltung einer feierlichen Pavane zu einem flotten Saltarello reichen aber zurück bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts und vermutlich noch viel weiter. Die Freiheit, mit welcher die Suitenkomponisten (Peurl, Schein) solche Umgießungen aus dem Pavanentypus in den der Gaillarde, Courante, Allemande 2c. vornehmen, geht freilich noch über die größten Freiheiten hinaus, welche sich die neuesten Komponisten in Variationen gestatten; die Wahrung des altväterischen Charakters der Pavane gegenüber der Allemande z. B. schließt eben eine genaue Uebereinstimmung der Melodiezeichnung aus. Die fünfzehnte Suite in Scheins Banchetto sieht in den Anfängen der einzelnen Sätze aus:

211.





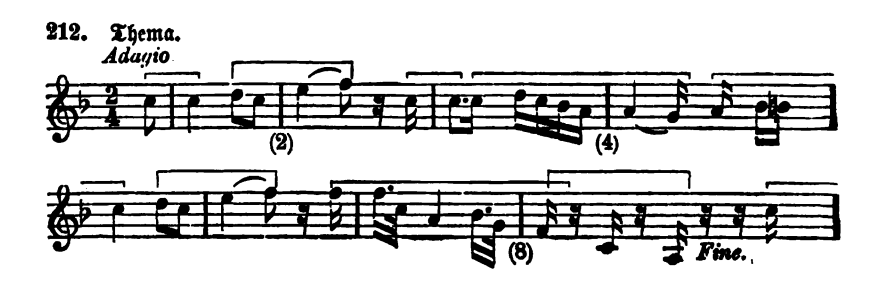
Das Beispiel soll weder zur Nachahmung empfohlen, noch über die versuchte Analyse durch die Bezeichnung hinaus besprochen werden, sondern nur Zeugnis ablegen, welche Probleme sich schon die deutschen Instrumentalkomponisten um 1617 stellten. Was wir an diesem Versuche, von der gleichen melodischen Hauptidee aus die verschiedenen Tanztypen zur Geltung zu bringen, am meisten vermissen, ist der Wechsel der Tonart. Doch darf man nicht vergessen, daß eine gewisse Gleichfarbigkeit auch abgesehen von der für jene Zeit selbstverständlichen Festhaltung der Tonart, für uns heutzutage durch den Stil jener Epoche an sich gegeben ist. Was wir Variationen dieser Art heute gegenüberzustellen haben, arbeitet natürlich mit einem ganz anderen Apparat. Denn einmal sind wir nicht mehr an die Tanztypen gebunden, sondern verfügen über eine große Zahl zwar zum Teil aus Tänzen hervorgegangener Charaktertypen, und dann stehen uns die Tonartenkontraste und der Wechsel des Tongeschlechts zur Abwendung irgend welcher Monotonie hilfreich zu Gebote. Also auch abgesehen von den reichen Mitteln der Farbengebung durch die Mehrstimmigkeit und deren mannichfacher Durcharbeitung im homophonen und polyphonen Sinne, die natürlich eine große Zahl neuer Wege der Variierung an die Hand giebt, auf die wir später zurückkommen werden, hat die nachbeethovensche
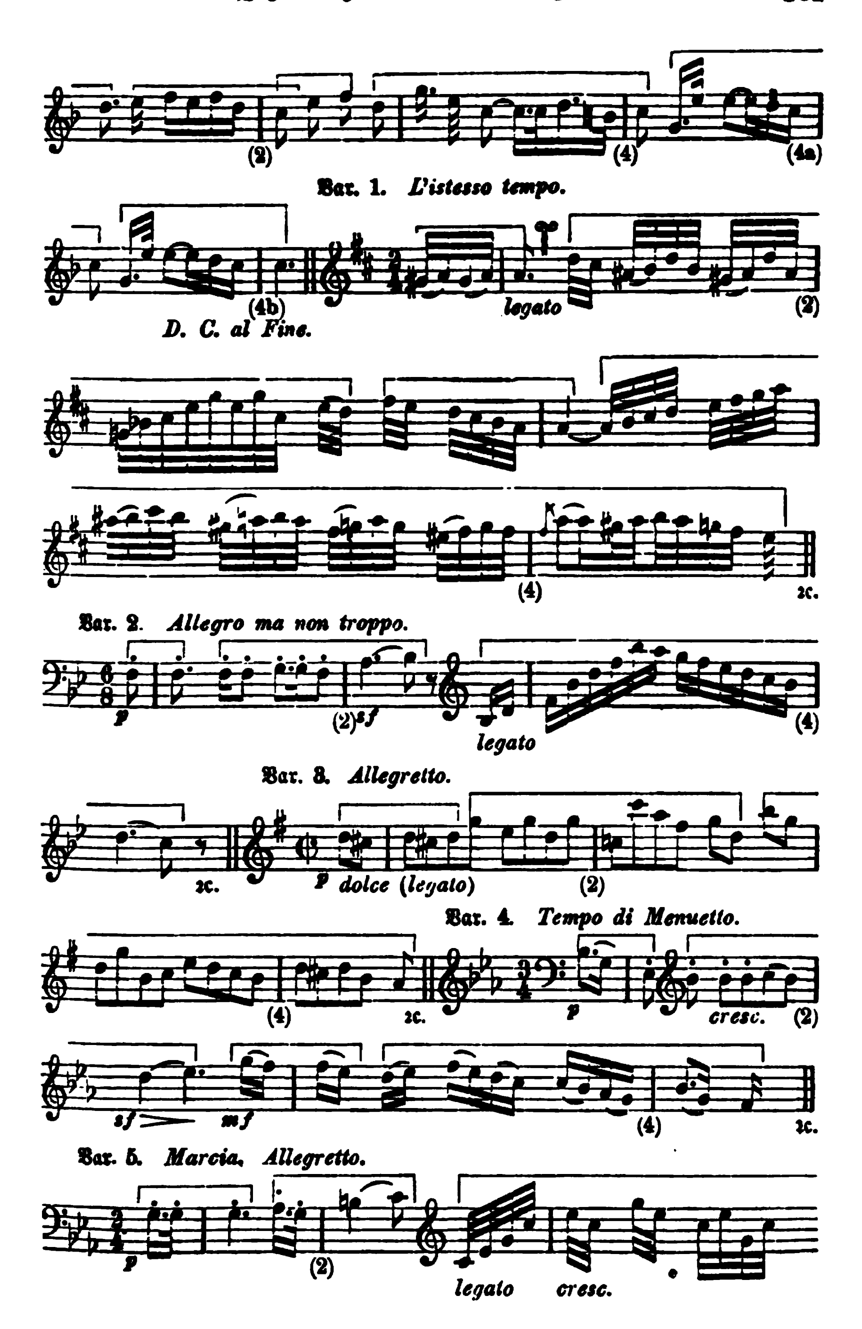
Kunst natürlich einen ganz gewaltigen Vorsprung vor der noch in den Kinderschuhen steckenden Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts. Als ein vorbildliches Werk muß für freie Variierung **Beethovens** op. 34 (F-dur über ein Originalthema) gepriesen werden, wenn auch die Tonartfolge eine derartig kühne ist, daß man Bedenken tragen muß, auch sie direkt zur Nachahmung zu empfehlen:

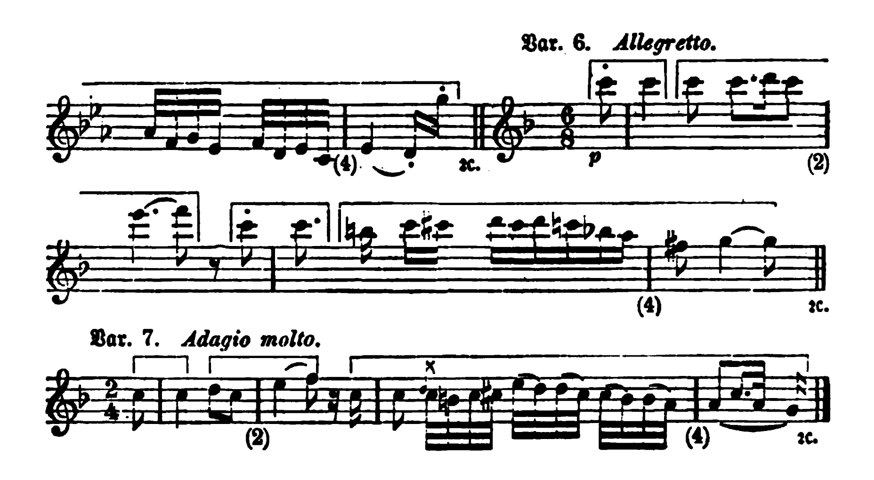
F-dur — D-dur — B-dur — G-dur — C-moll (C-dur) F-dur.

Bewundernswürdig ist die Verschiedenheit der Wirkung dieser fünf Variationen trotz der peinlichsten Einhaltung der melodischen Hauptkonturen und des Satzbaues mit allen seinen Eigentümlichkeiten. Der Bau ist durchgängig: A. Hauptsatz von acht Takten in streng symmetrischem Aufbau ohne irgend welche Störung, mit Ganzschluß in der Haupttonart. B. Zwischenhalbsatz mit Schluß zur Dominante, der zweimal eintaktig bestätigt wird, und kurzem Generalauftakt zur Wiederkehr von A, das nochmals streng achttaktig verläuft, ohne irgend welche Anhänge. Diese Ordnung halten sämtliche Variationen ein, natürlich jede von ihrer Tonart aus. Erst nach glattem Abschluß der fünften Variation in C-moll wird der Rücktritt zur Haupttonart F-dur durch einen sechs Takte füllenden C-dur-Akkord, der sich vom pp zum f steigert (mit Triller und Fermate), vorbereitet, also eine Art Zwischensatz mixolydischer Färbung, dessen erster Takt als zweiter zu zählen ist und dessen achter Takt den Anfangstakt der sechsten Variation bildet. Auch die sechste Variation verläuft wieder ganz streng, erhält aber eine lange Reihe von Schlußanhängen, deren erster den F-dur-Schluß viertaktig bestätigt, der zweite aber viertaktig zu einem Halbschluß auf der Dominante führt, der neunmal eintaktig bestätigt wird und erst dann durch Wiederannahme der Septime zum Generalauftakt der herrlichen Schlußvariation wird, welcher das Thema in seiner Originalgestalt, nur etwas breiter (Adagio molto) und mit wahrhaft verschwenderischem Aufputz wiederholt und mit nur zwei schlichten Bestätigungen (2 + 1 Takt) das Werk zu Ende bringt. Nur zur Erinnerung für die mit dem Werke Bekannten und zur Anreizung derjenigen, die ihm noch nicht näher getreten sein sollten, stehen hier die Anfänge:

212. Thema.




(2)
(4)
(4a)
Var. 1. L'istesso tempo.
(4b)
D. C. al Fine.
legato
(2)
(4)
2c.
Var. 2. Allegro ma non troppo.
p
(2) sf
legato
(4)
Var. 3. Allegretto.
2c.
p dolce (legato)
(2)
Var. 4. Tempo di Menuetto.
(4)
2c.
p
cresc.
(2)
sf
mf
(4)
2c.
Var. 5. Marcia. Allegretto.
p
(2)
legato
cresc.
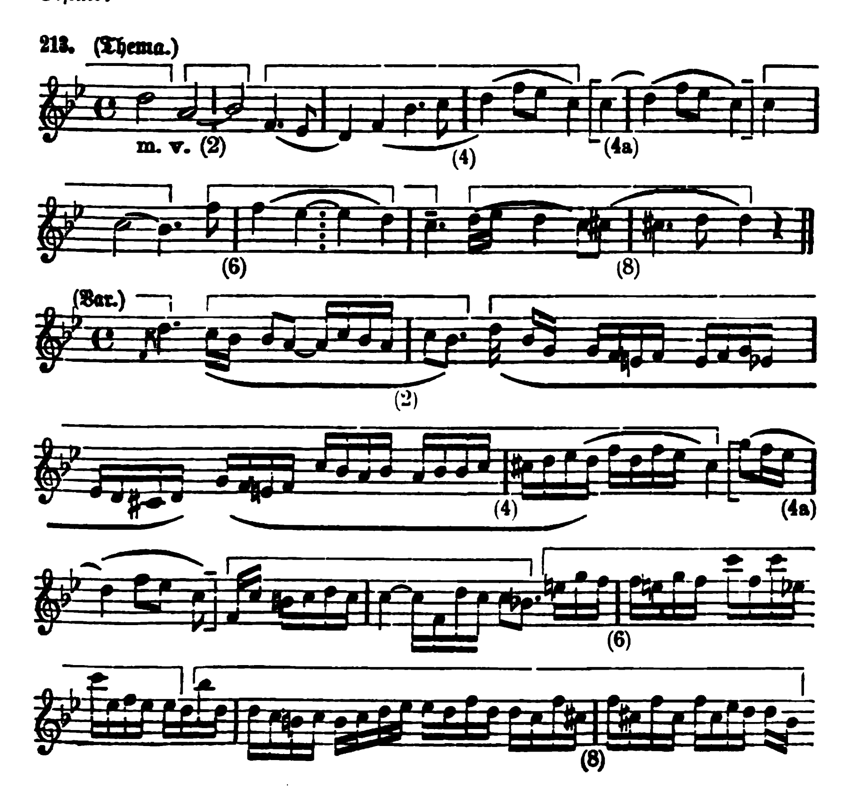


Die erste Variation stimmt in der Taktart und dem Tempo mit dem Thema überein, überrascht aber wie die F-dur-Bagatelle op. 33 III. durch die Gegenüberstellung des warmen strahlenden D-dur und bringt bereits eine auffallend reiche Figurierung von schmeichelndstem Wohllaut. Die zweite nimmt ungefähr ein doppelt so schnelles Tempo und einen hüpfenden (Saltarello-)Rhythmus an, verlegt aber den Hauptsitz der Melodie in schattigere Baßlagen und kleidet sich in das dunklere B-dur. Eine starke Aehnlichkeit des äußeren Verlaufes, der nicht im Thema seinen Grund hat, zeigen die 2. und 5. Variation darin, daß sie die beiden ersten Takte jedes Halbsatzes in Baßlage bringen und im 4.—5. heftig in die Höhe fahren. Variationen 2, 4, 5 und 6 stimmen darin überein, daß sie Takt 3—4 auffällig stark gegenüber Takt 1—2 verzieren. Nr. 6 ist mit Nr. 2 im Charakter besonders nahe verwandt (beide im Sechsachteltakt), erscheint aber minder heftig herumfahrend sondern mehr geklärt zu gleichmäßiger Heiterkeit (Melodie in Oktaven). Variation 5 ist ein äußerst stimmungsvoller Trauermarsch, das „Allegretto" ist natürlich eines der seriösen, wie in der A-dur-Symphonie und hat mit dem Tempo der 3. und 6. Variation nichts gemein. Die dritte mit ihrer ununterbrochenen glatten Achtelbewegung ist ein ganz köstlicher Spezialtypus; sie birgt hinter einem scheinbar starren und ausdruckslosen Antlitz ein heiß pulsierendes Leben. Das Menuett (Nr. 4) gehört zu den charakteristischsten, die Beethoven geschrieben und trägt eine gewisse selbstbewußte Grandezza mit einem Anfluge von herzlichstem Humor zur Schau. Dem ganzen Werke eignet etwas, das nur in wenigen anderen Variationenarten nachweisbar sein dürfte, nämlich daß in allen Variationen die Oberstimme der Träger des Spezialcharakters ist, daß die eigentliche Variierung durchaus das Thema selbst betrifft und die Begleitstimmen nur

ganz sekundär am Zustandekommen der Gesamtwirkung beteiligt sind: sie sind *durchaus homophon* konzipiert.

Wenn wir nunmehr unsere Darlegung der Mittel der Variierung einer Melodie abschließen und den Kompositionsschüler zur praktischen Verwertung des Dargebotenen in eigenen Versuchen auffordern, so wollen wir nur noch die drei vielleicht schönsten Beispiele einfacher Auszierung hier einschalten, welche wir dem Hochmeister der Variationenkunst, Beethoven, verdanken. Dieselben gehören zwar eigentlich gar nicht zu den freien Umgestaltungen, sondern vielmehr zu den strengen, rein melodischen Ausschmückungen, passen aber dennoch besser hier ans Ende, als dort an den Anfang. Wir geben die Beispiele nicht in extenso, sondern wiederum nur Proben, welche zeigen, worauf es ankommt.
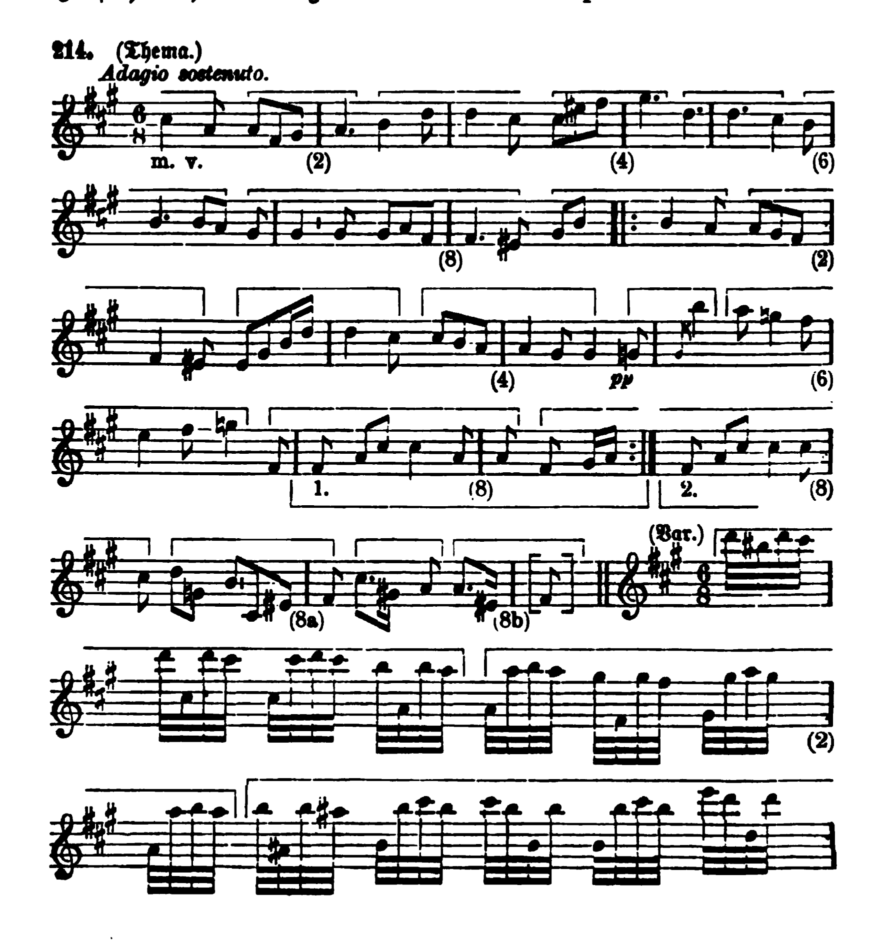
Das Hauptthema (Adagio) des langsamen Satzes der 9. Symphonie erscheint nach dem Andante-Zwischenteile in folgender bereicherten Gestalt:



Es wird sehr ersprießlich sein, wenn der Kompositionsschüler in diesen wie in den folgenden (und auch den vorausgegangenen) Bei-

spielen Motiv für Motiv des Themas und der Variierung miteinander vergleicht, um die Art der Auszierung mit Wechselnoten, eingeschalteten Akkordtönen u. s. w. bis ins einzelne vollständig zu erkennen; auch bringe er sich den vermehrten Klangreiz und verstärkten Ausdruck durch wiederholtes Spielen voll zum Bewußtsein — der Nutzen für seine eigene Phantasiethätigkeit wird nicht ausbleiben. Die noch reichere zweite Variierung des Themas suche er sich in der Partitur selbst; dieselbe ist hier nicht von gleicher Bedeutung für uns, da sie neben dem verzierten in den Streichern das unverzierte Thema in den Holzbläsern bringt.

Das zweite der verheißenen Beispiele ist die Variierung des Hauptthemas, das Adagio der B-dur-Sonate op. 106:



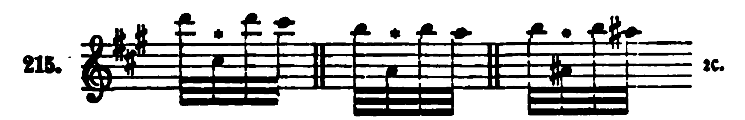
(4)

(6)

(8)

ꝛc.

Die Hinausschiebung des Eintrittes der Hauptnote bis auf den Eintritt des vierten Zweiunddreißigstels spielt hier wechselnd mit einfacheren Formen der Umschreibung eine Hauptrolle; das Dazwischenschlagen der Melodienote in der tieferen Oktave mindert die Spannung durchaus nicht, sondern verstärkt nur das Verlangen sie zu hören, da es die Wechselnote zur None macht:



Wenn möglich wird der innige Ausdruck dieser Variierung noch überboten durch denjenigen der ähnlichen Umschreibung des Hauptgedankens der Bagatelle op. 126, III:

216. (Thema.)

Andante.

1. (2) (4) (6)

(8) (rep. 8va alta) 2. (8) (Var.)

8va (2)
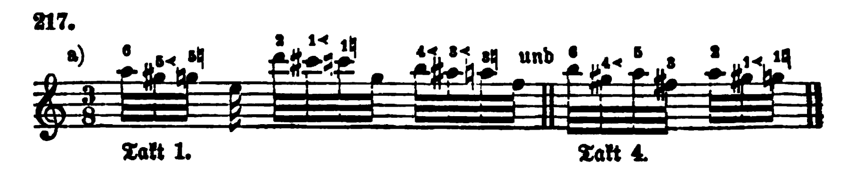
(4)
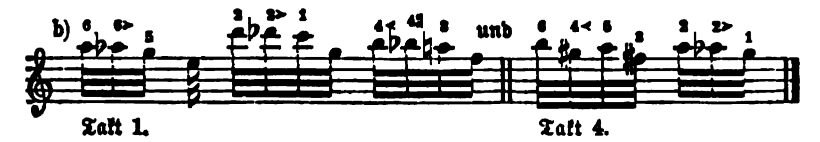
8va (6)

(8) 2c.

Die Orthographie dieser Figuration habe ich in einigen Noten etwas abändern zu müssen geglaubt; ich denke, man wird mir ohne Bedenken beipflichten, wenn man das Stück aus Es-dur nach C-dur transponiert, wo man wohl schwerlich schreiben würde wie Fig. 217 a, sondern vielmehr wie 217 b:

217.





d. h. die Quinte der Tonika (b) kann wohl durch ihre große Obersekunde, die sich nachfolgend zur kleinen Obersekunde (Leitton) erweicht, umschrieben werden, nicht aber durch ihre chromatisch erhöhte Form, die schlechterdings höchstens als Nebennote der Nebennote (Leitton von unten zur großen Obersekunde) verständlich sein kann, also fortgesetzt eine Ellipse, ein Abspringen anzunehmen zwänge:



Die übrigen Mittel der Umschreibung bedürfen keiner Erklärung; nur auf die packende Wirkung der Figuration der None b mit der Dezime c zu Anfang des 7. Taktmotivs sei hingewiesen, die gerade dadurch einen besonderen Reiz hat, daß die Dezime die reine Form der Terz hat und dennoch als Nebennote zweiten Grades (Umschreibung einer umschreibenden Note) begriffen wird.

So können wir nunmehr die

fünfte Aufgabe

stellen, nämlich die **Skizzierung von Variationenreihen**, natürlich nur im einstimmigen melodischen Entwurf, vorbehaltlich späterer Ausarbeitung im vollstimmigen Satze mit begleitenden Stimmen rc. Es wäre thöricht, dabei etwaige mit der Melodie zugleich in der Phantasie auftauchende Ideen der speziellen Mitwirkung anderer Stimmen zu unterdrücken; vielmehr ist darauf zu halten, daß alles, was die Erfindung individualisiert und konkreter macht, sofort notiert wird. Auch hier soll wieder oberstes Prinzip bleiben, daß nicht mechanisch gearbeitet, nicht verstandesmäßig erklügelt werden darf, sondern jeder Ton mit der vollen Energie der Empfindung durchlebt werden muß. Nur nicht Noten komponieren, sondern Töne, voll und wirklich (wenn auch nur in der Phantasie) erklingende Töne!

Die Wahl der zu variierenden Sätze sei ganz in das Belieben des Schülers gestellt. Ohne Zweifel wird er unter den als Aufgabe 2–4 entworfenen ein- und zweisätzigen Melodien eine oder die andere finden, die ihn zur weiteren Bearbeitung anlockt. Sollte das nicht der

Fall sein, so werden besonders Volkslieder oder aber die kleinen Andantesätzchen von Sonatinen (z. B. das reizende G-dur-Andante von Haydn, das wir als Fig. 67 mitgeteilt haben und S. 179 vollständig geben, wie es Haydn geschrieben), oder irgend ein knapp gefaßtes Tanzstück sehr wohl den Ausgangspunkt für diese Versuche bilden können, aus einem fertig vorliegenden Tonbilde eine Anzahl anderer zu entwickeln. Eine bestimmte Ordnung bei der Ausarbeitung der Variationen einzuhalten, rate ich nicht; alles was lebendig in der Phantasie auftaucht als besondere Einkleidung des Themas, werde wenigstens provisorisch notiert, eine zweckmäßige Folge der Variationen aber, eine Ordnung nach vernünftigen Gesichtspunkten der Steigerung der Mittel rc. für später aufgeschoben. Handelt es sich doch zunächst überhaupt nur um Melodien, d. h. um Skizzen später weiter auszuführender Sätze, zu denen sich mit der Inangriffnahme des mehrstimmigen Satzes ohnehin noch andere gesellen werden, welche Anlaß zu Abänderungen der Folge geben können. Ich meine, der Schüler nehme die zu variierende Melodie in seine Erinnerung auf und lasse sie aus derselben in mancherlei verschiedene Stimmungen getaucht wieder erstehen, als schwelgenden reichverzierten Gesang, als übermütig hüpfendes Tanzstück, als feierlichen Marsch, als trübe Klage, als atemlos rennendes Perpetuum mobile, kurz, was ihm auch einfallen möge, alles ist recht. Nur zweierlei halte er fest:

1. daß das Thema fortgesetzt die Richtung der Entwicklung bestimmt, und
2. daß jede Variation in sich konsequent bleibt.

Daß der Charakter des Themas nicht gewahrt werden muß, wohl aber in vielen Formen der Variierung gewahrt werden kann (nämlich in den Tonart, Tempo und Taktart wahrenden, nur die Figuration steigernden Doubles), haben wir ausführlich erörtert, auch gesehen, daß eine Variation wohl eine spezielle Manier (Synkopierung, glatte Skalenbewegung, irgend ein prononciertes rhythmisches Motiv) festhalten kann; doch wird sich im allgemeinen empfehlen, sich nicht allzusehr an eine Figur zu binden, sondern wenigstens bei Variierung längerer Themen Sorge zu tragen, daß durch Ablösung seitens eines kontrastierenden Elements die Spezialmanier in ihrer Wirkung aufgefrischt werden kann. Besonders wird ein etwaiger Zwischensatz oder Zwischenhalbsatz, nach welchem der Hauptsatz wiederkehrt, sich als solcher auch in der Manier der Variierung herausheben (so z. B. in Beethovens op. 34 [Fig. 212] der Zwischenhalbsatz in der 3., 4. und 5. Variation). Es steht nichts im Wege, für das ganze Stück von vornherein zwei Elemente ins Auge zu fassen (wie z. B. Beethoven in op. 34 in Variation 2 und 5 der straffen Rhythmik der ersten Zweitaktgruppen in Vordersatz und Nachsatz das heftige Wesen der zweiten Zweitaktgruppen gegenüberstellt).

Doch genug — der Schüler schreibe und gebe dem Lehrer Gelegenheit, seine Arbeit nach Maßgabe der entwickelten Gesichtspunkte zu

beurteilen. Wie bereits vorbereitend bemerkt, sind alle eventuellen inneren Erweiterungen oder auch Zusammendrängungen des Aufbaues nicht prinzipiell zu meiden. Nur sei auch hier die schaffende Phantasie das Anstoßgebende und nicht die nüchterne verstandesmäßige Ueberlegung, eine Einschaltung anzubringen oder eine stark gliedernde Schlußwirkung zu überbrücken durch Ineinanderlaufen von Ende und Wiederanfang. Erst wenn dergleichen Komplikationen durch die Analyse der Werke der Meister der Phantasie so geläufig geworden sind, daß sie dergleichen selbst hervorbringt, sind sie einwandfrei. Also auch hier, wo es sich selbst gegenüber einem selbsterfundenen Thema doch fortgesetzt um Nachschöpfungen handelt, gehe die Komposition stets ihren allein wirklich kunstwürdigen Weg durch die lebendig angeregte Tonphantasie!

Zweites Buch.

Angewandte Harmonielehre.



Fünftes Kapitel.

Die begleitende Harmonie.

§ 1. Vorbemerkungen.

Jahrtausende hat, wie es scheint, die Musik als einstimmige unbegleitete Melodie bestanden und geblüht, ehe man darauf verfiel, den harmonischen Sinn der Melodie durch gleichzeitig andere Töne derselben Harmonie bringende begleitende Stimmen unzweifelhaft darzulegen. Ja die Musikgeschichte lehrt, daß die Jahrhunderte währenden ersten Versuche der Verbindung zweier und mehrerer Stimmen zu gleichzeitigem Musizieren eher geeignet waren, den harmonischen Sinn der Einzelmelodie zu verdunkeln als ihn klarzustellen. Denn nicht die Erläuterung des Sinnes der einen Melodie durch die andere schwebte den Tonkünstlern dieser Mehrstimmigkeit des Mittelalters als Endziel vor, sondern jede der Melodien wollte und sollte selbständig sein, jede ihren eigenen Gang gehen, und ihre Zusammenschweißung durch das Medium der Uebereinstimmung im Gange der Harmonie wurde ohne wirkliches Erkennen der Notwendigkeit solcher Uebereinstimmung durch mühseliges, tastendes Experimentieren und langsame Ansammlung von Erfahrungen bewerkstelligt. Die endlich befriedigende Lösung des Problems der polyphonen Kunst wurde nur ermöglicht durch das allmähliche Durchbrechen der Erkenntnis des Wesens der Harmonie. Aber mit der Erringung dieses neuen Kriteriums für die Beurteilung der Mehrstimmigkeit (gegen Ende des 16. Jahrhunderts) geriet auch das leitende Prinzip des polyphonen Stils ins Wanken und das 17. Jahrhundert brachte an seiner Stelle dasjenige der begleitenden Harmonie, d. h. die melodische Selbständigkeit der Stimmen wurde aufgegeben und der Harmonie die Aufgabe zugewiesen, den harmonischen Sinn einer einzelnen Melodie klarzulegen. Der Gedanke, auch den Lehrgang der Kompositionsschule diesen selben Weg zu führen, liegt zwar nahe, ist aber ganz entschieden als unpraktisch und ohne Not irre leitend abzuweisen. Eine solche Ordnung des Studienganges würde die kontrapunktischen Studien vor

die Uebungen im schlichten mehrstimmigen Satz Note gegen Note weisen und schließlich dahin führen, Kanons und Fugen zu schreiben, ehe man ein Volkslied harmonisieren gelernt hätte. Natürlich würde das nur dadurch möglich werden, daß die Schule alle jene tastenden Versuche selbst wieder anzustellen hätte, welche die Jahrhunderte von Inangriffnahme der Mehrstimmigkeit bis zur Aufdeckung des Wesens der Harmonie (9.—15. Jahrhundert) durchzumachen hatten. Bei aller Hochschätzung der Kunst der Niederländer ist aber doch nicht zu verkennen, daß auch *die Polyphonie ihre erhabensten Blüten doch erst nach Durchbruch der Erkenntnis des Wesens der Harmonie getrieben hat.* Der Palestrinastil ist bereits ein Ergebnis des beginnenden Eindringens harmonischer Gesichtspunkte in die Konzeption und die Fugenkunst Bachs und Händels ist ganz und gar auf dem Boden der neuen Anschauungsweise erwachsen. Aus solcher Ueberlegung ergiebt sich die Notwendigkeit, die Lehre vom polyphonen Tonsatz auf diejenige der begleitenden Mehrstimmigkeit aufzubauen und von der Alleinherrschaft einer einzigen Melodie, der sich begleitende Stimmen nur als dienende, ihren Inhalt klarstellende gesellen, allmählich zur Entwickelung mehrerer, durch Uebereinstimmung des harmonischen Inhalts zusammengehaltenen gleichberechtigten Stimmen vorzubringen.

Die Kompositionslehre setzt hier wieder (ähnlich wie die Melodielehre die Kenntnis der Tonleitern, Akkorde 2c.) die durch die üblichen Arbeiten im vierstimmigen Satze zu erwerbenden Kenntnisse voraus und macht von denselben praktische Nutzanwendungen, natürlich stets mit dem Vorbehalt, landläufige unhaltbare Ansichten zu berichtigen und diese oder jene Regel anders zu formulieren. Wir werden also nicht wie in den speziellen Lehrbüchern für den mehrstimmigen Satz Dutzende oder gar Hunderte von Aufgaben mit vorausbestimmter Harmonie ausarbeiten, in denen successive die Bekanntschaft mit den verschiedenen möglichen Bildungen vermittelt wird, sondern fahren im zweiten Buch fort, das durch die langwierigen Schularbeiten erworbene *Wissen* praktisch zu verwerten, zu einem *Können* zu machen. Dabei behalten wir den Gang unserer bisherigen Arbeiten im Auge und führen die Ansätze und Skizzen zu kleinen Kompositionen, welche als Frucht derselben vorliegen, im Detail aus. Da wir die charakteristischen Dissonanzen und alle Mittel der Figuration, ja sogar die Modulation bereits zur Erschließung des Verständnisses einfacher unbegleiteten Melodien erörtern mußten, so können wir uns sogleich von Anfang an auf einen freieren Standpunkt stellen, als es in einem speziellen Harmonielehrbuche möglich ist. Halten wir dabei vor allem die drei Hauptsätze der „Vereinfachten Harmonielehre" fest, nämlich daß es

1. *nur zwei prinzipiell verschiedene Harmoniebildungen giebt, den Durakkord und Mollakkord,* und daß
2. *der Dur- oder Mollakkord, den wir jedesmal vor uns haben, gleichviel in welcher dissonanten oder*

scheinkonsonanten Umgestaltung, entweder Tonika oder Dominante oder Subdominante ist und endlich
3. daß Modulation nichts anderes ist als der Wechsel der Harmonie in ihrer Funktion (als Tonika, Dominante oder Subdominante),

so werden wir uns vielen Ballastes entschlagen können, um den die Harmonielehre der guten Ordnung willen oder aus alter lieber Gewöhnung nicht herumkommen zu können meint. Ob eine Subdominante in reiner Dreiklangsform oder mit der charakteristischen Sexte (oder in Moll der natürlichen Septime) oder aber mit Sexte, aber ohne Quinte (als Parallelklang), oder auch in einer selteneren Form (als Leittonwechselklang, in Moll als Akkord der neapolitanischen Sexte oder auch chromatisch umgestaltet als zweite Dominante [$\mathbb{D}^{7}$, $\not{\mathbb{D}}^{9>}$, $\not{\mathbb{D}}^{9>}_{5>}$] u. s. w.) auftritt, wird uns nicht besonders aufhalten, wenn wir auch alle diese Verschiedenheiten als eventuell bedeutsame Nüancierungen des Ausdrucks wohl zu würdigen wissen. Auch hier nehmen wir an, daß die strenge Schularbeit die Formeln soweit geläufig gemacht hat, daß die Phantasie über dieselben zu verfügen vermag.

Bezüglich der Satzregeln und Verbote stellen wir uns durchaus auf den Standpunkt der methodischen Harmonielehre, welche für Folgen reiner Oktaven und reiner Quinten, gleichviel ob in Parallel- oder in Gegenbewegung, keinerlei Entschuldigung kennt, sondern dieselben als stilwidrig streng verurteilt, sobald sie sich bei einer Harmoniefortschreitung zwischen Stimmen ereignen, die als selbständig gelten sollen. Dagegen ist von dem Schreckgespenst der „verdeckten“ nichts weiter für uns übrig geblieben als die Vermeidung paralleler Verdoppelung der Terz der Harmonie und für Dur auch parallele Verdoppelung der Quinte der Harmonie. Aber auch die parallele Terzverdoppelung ist durchaus frei gegeben, sobald es sich nur um Scheinterzen handelt, die in Wirklichkeit Grundtöne der Harmonien sind. Wir werden im einzelnen auf den Nachweis derartiger Dinge an den Litteraturbeispielen eingehen, wo sich Gelegenheit bietet, die Irrigkeit der älteren Fassung der Satzregeln zu belegen und den speziellen Wert sogar frappanter „Verstöße“ gegen die falsch formulierten alten Regeln aufzuweisen.

Der natürliche Fortgang unserer Arbeiten wird uns gleich anfangs zu einer freieren Behandlung der eine in sich geschlossene Melodie stützenden Harmonie Anlaß geben, da die wenigsten Melodien eine vollgesetzte Harmonisierung Note gegen Note vertragen; eine solche würde in den meisten Fällen wie Blei lastend wirken und den freien Schwung der Melodie hemmen. Nur getragene Sätze sowohl instrumentale als vokale fügen sich ohne Zwang einer derartigen Setzweise, die instrumentalen aber auch nur, soweit sich die Melodie reicherer Figuration enthält. Der volle Satz Note gegen Note wird uns deshalb erst ausführlicher beschäftigen, wenn es sich um die Komposition von Chorliedern, überhaupt schlichten (nicht imitierenden) mehrstimmigen Vokalsätzen handelt.

die Uebungen im schlichten mehrstimmigen Satz Note gegen Note weisen und schließlich dahin führen, Kanons und Fugen zu schreiben, ehe man ein Volkslied harmonisieren gelernt hätte. Natürlich würde das nur dadurch möglich werden, daß die Schule alle jene tastenden Versuche selbst wieder anzustellen hätte, welche die Jahrhunderte von Inangriffnahme der Mehrstimmigkeit bis zur Aufdeckung des Wesens der Harmonie (9.—15. Jahrhundert) durchzumachen hatten. Bei aller Hochschätzung der Kunst der Niederländer ist aber doch nicht zu verkennen, daß auch die Polyphonie ihre erhabensten Blüten doch erst nach Durchbruch der Erkenntnis des Wesens der Harmonie getrieben hat. Der Palestrinastil ist bereits ein Ergebnis des beginnenden Eindringens harmonischer Gesichtspunkte in die Konzeption und die Fugenkunst Bachs und Händels ist ganz und gar auf dem Boden der neuen Anschauungsweise erwachsen. Aus solcher Ueberlegung ergiebt sich die Notwendigkeit, die Lehre vom polyphonen Tonsatz auf diejenige der begleitenden Mehrstimmigkeit aufzubauen und von der Alleinherrschaft einer einzigen Melodie, der sich begleitende Stimmen nur als dienende, ihren Inhalt klarstellende gesellen, allmählich zur Entwickelung mehrerer, durch Uebereinstimmung des harmonischen Inhalts zusammengehaltenen gleichberechtigten Stimmen vorzudringen.

Die Kompositionslehre setzt hier wieder (ähnlich wie die Melodielehre die Kenntnis der Tonleitern, Akkorde ꝛc.) die durch die üblichen Arbeiten im vierstimmigen Satze zu erwerbenden Kenntnisse voraus und macht von denselben praktische Nutzanwendungen, natürlich stets mit dem Vorbehalt, landläufige unhaltbare Ansichten zu berichtigen und diese oder jene Regel anders zu formulieren. Wir werden also nicht wie in den speziellen Lehrbüchern für den mehrstimmigen Satz Dutzende oder gar Hunderte von Aufgaben mit vorausbestimmter Harmonie ausarbeiten, in denen succcessive die Bekanntschaft mit den verschiedenen möglichen Bildungen vermittelt wird, sondern fahren im zweiten Buch fort, das durch die langwierigen Schularbeiten erworbene Wissen praktisch zu verwerten, zu einem Können zu machen. Dabei behalten wir den Gang unserer bisherigen Arbeiten im Auge und führen die Ansätze und Skizzen zu kleinen Kompositionen, welche als Frucht derselben vorliegen, im Detail aus. Da wir die charakteristischen Dissonanzen und alle Mittel der Figuration, ja sogar die Modulation bereits zur Erschließung des Verständnisses einfacher unbegleiteten Melodien erörtern mußten, so können wir uns sogleich von Anfang an auf einen freieren Standpunkt stellen, als es in einem speziellen Harmonielehrbuche möglich ist. Halten wir dabei vor allem die drei Hauptsätze der „Vereinfachten Harmonielehre“ fest, nämlich daß es

1. nur zwei prinzipiell verschiedene Harmoniebildungen giebt, den Durakkord und Mollakkord, und daß
2. der Dur- oder Mollakkord, den wir jedesmal vor uns haben, gleichviel in welcher dissonanten oder

scheinkonsonanten Umgestaltung, entweder Tonika oder Dominante oder Subdominante ist und endlich

3. daß *Modulation nichts anderes ist als der Wechsel der Harmonie in ihrer Funktion* (als Tonika, Dominante oder Subdominante),

so werden wir uns vielen Ballastes entschlagen können, um den die Harmonielehre der guten Ordnung willen oder aus alter lieber Gewöhnung nicht herumkommen zu können meint. Ob eine Subdominante in reiner Dreiklangsform oder mit der charakteristischen Sexte (oder in Moll der natürlichen Septime) oder aber mit Sexte, aber ohne Quinte (als Parallelklang), oder auch in einer selteneren Form (als Leittonwechselklang, in Moll als Akkord der neapolitanischen Sexte oder auch chromatisch umgestaltet als zweite Dominante [$\not{D}^{7}$, $\not{D}^{9>}$, $\not{D}^{\substack{9>\\5>}}$] u. s. w.) auftritt, wird uns nicht besonders aufhalten, wenn wir auch alle diese Verschiedenheiten als eventuell bedeutsame Nüancierungen des Ausdrucks wohl zu würdigen wissen. Auch hier nehmen wir an, daß die strenge Schularbeit die Formeln soweit geläufig gemacht hat, daß die Phantasie über dieselben zu verfügen vermag.

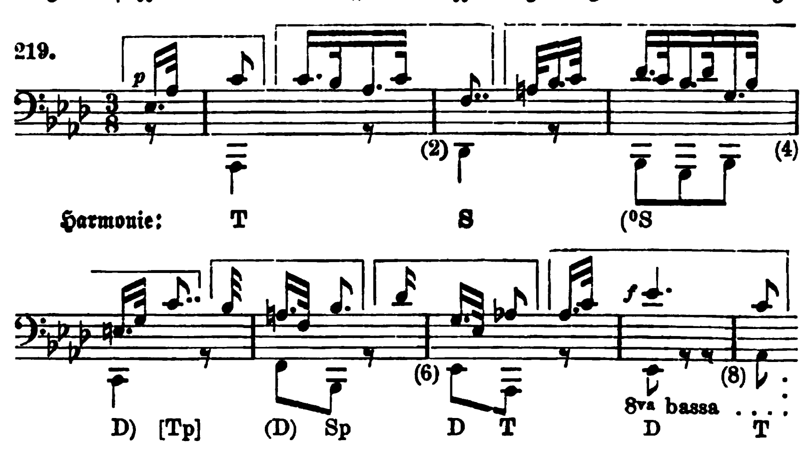
Bezüglich der Satzregeln und Verbote stellen wir uns durchaus auf den Standpunkt der methodischen Harmonielehre, welche für *Folgen reiner Oktaven und reiner Quinten*, gleichviel ob in Parallel- oder in Gegenbewegung, keinerlei Entschuldigung kennt, sondern dieselben als *stilwidrig* streng verurteilt, sobald sie sich bei einer Harmoniefortschreitung zwischen Stimmen ereignen, die als selbständig gelten sollen. Dagegen ist von dem Schreckgespenst der „verdeckten" nichts weiter für uns übrig geblieben als die Vermeidung paralleler Verdoppelung der Terz der Harmonie und für Dur auch parallele Verdoppelung der Quinte der Harmonie. Aber auch die parallele Terzverdoppelung ist durchaus frei gegeben, sobald es sich nur um Scheinterzen handelt, die in Wirklichkeit Grundtöne der Harmonien sind. Wir werden im einzelnen auf den Nachweis derartiger Dinge an den Litteraturbeispielen eingehen, wo sich Gelegenheit bietet, die Irrigkeit der älteren Fassung der Satzregeln zu belegen und den speziellen Wert sogar frappanter „Verstöße" gegen die falsch formulierten alten Regeln aufzuweisen.

Der natürliche Fortgang unserer Arbeiten wird uns gleich anfangs zu einer freieren Behandlung der eine in sich *geschlossene Melodie* stützenden Harmonie Anlaß geben, da die wenigsten *Melodien eine* vollgesetzte Harmonisierung Note gegen Note vertragen; eine solche würde in den meisten Fällen wie Blei lastend wirken und den freien Schwung der Melodie hemmen. Nur getragene Sätze sowohl instrumentale als vokale fügen sich ohne Zwang einer derartigen Setzweise, die instrumen*talen* aber auch nur, soweit sich die Melodie reicherer Figuration ent*hält*. Der volle Satz Note gegen Note wird uns deshalb erst ausführlicher beschäftigen, wenn es sich um die Komposition von Chorliedern, überhaupt schlichten (nicht imitierenden) mehrstimmigen Vokalsätzen handelt.

Zunächst gilt es aber vielmehr, ohne grobe Verstöße zu einer Melodie eine harmonische Begleitung zu entwerfen, welche die Harmoniebewegung, auf der der logische Verlauf der Melodie beruht, in einfacher Weise zur Darstellung bringt. Damit entfernen wir uns sogleich in erwünschtester Weise von der streng schematischen Arbeit der Harmonie-Schulaufgaben und führen den Kompositionsschüler in die freie Kompositionstechnik ein.

§ 2. Die Begleitung nur die Harmonie markierend.
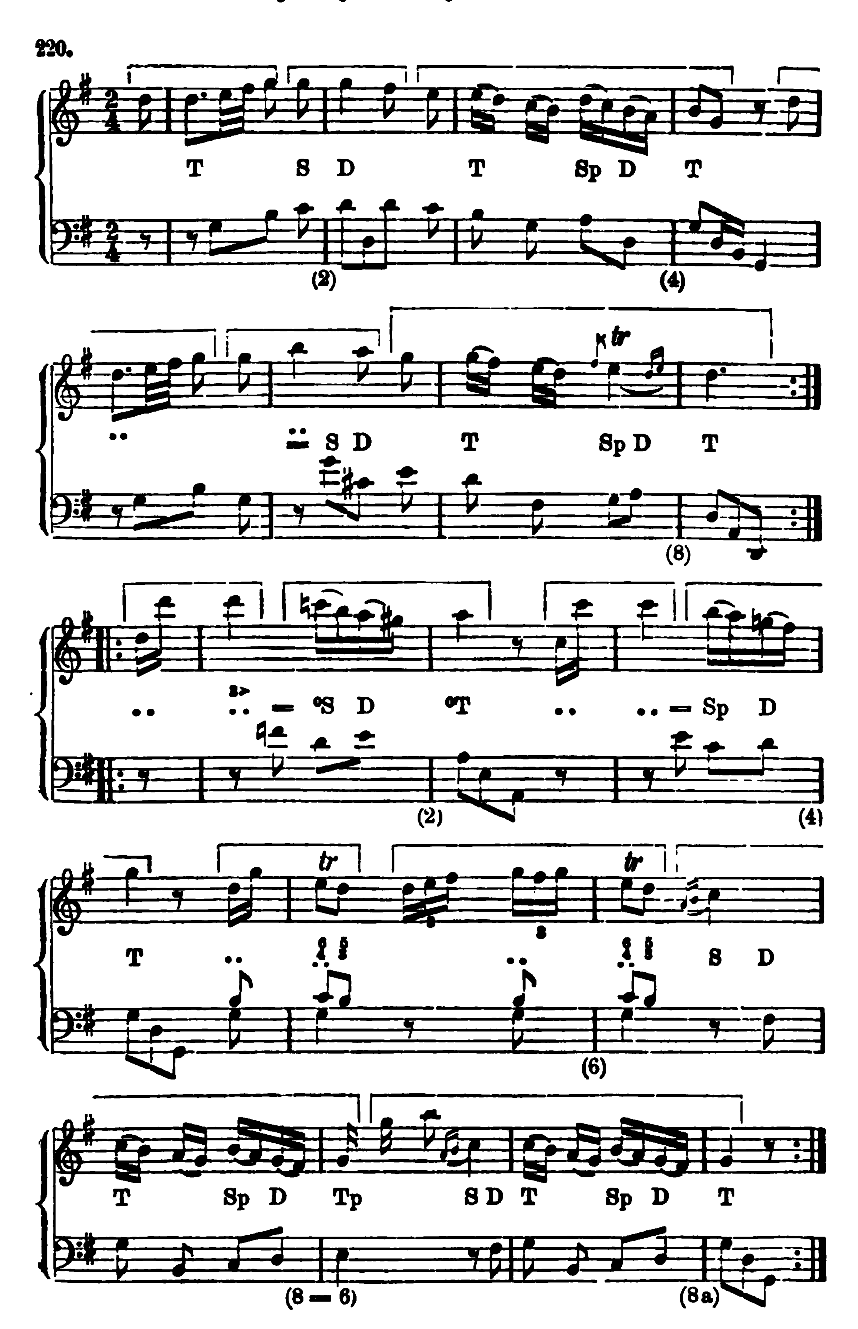
Die bescheidenste Rolle, welche der Begleitung von Melodien zugewiesen werden kann, ist, daß sie nur mit wenigen Tönen auf die Hauptzeiten, welche Träger von Harmoniewirkungen sind, die Harmoniebewegung andeutet. Ein Beispiel allereinfachster Art ist der Anfang des Andante con moto der C-moll-Symphonie Beethovens, das unter der von den Celli und Bratschen unisono vorgetragenen Melodie nur einem mageren Pizzicato der Kontrabässe die Skizzierung der Harmonie überträgt:



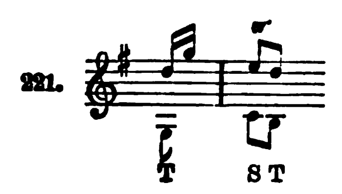
hier ist mit den gewiß bescheidensten Mitteln doch der Gang der Harmonie vollständig klar gelegt. Derselbe ist keineswegs einfach, wie die beigeschriebene Analyse der Funktionen ausweist. Anstatt die erste Kadenz in As-dur mit D—T Takt 3—4 zu Ende zu führen, macht Beethoven vielmehr einen Halbschluß mit ⁰S—D in der Paralleltonart F-moll, ersetzt aber die nun für den Anfang des Nachsatzes erwartete Parallele F-moll durch die Dominante der Subdominantparallele und erreicht so schon im 6. Takt die Tonika As-dur wieder, worauf ein einfacher Ganzschluß D—T die letzte Zweitaktgruppe füllt.

Nur wenig weiter geht Haydn in dem Andante der kleinen G-dur-Sonate v. J. 1766 (Nr. 4 meiner Ausgabe), das mit einer einfachen Unterstimme fast ohne alle weiteren Zuthaten den reichen harmonischen Gehalt des entzückenden Themas vollständig erschließt:

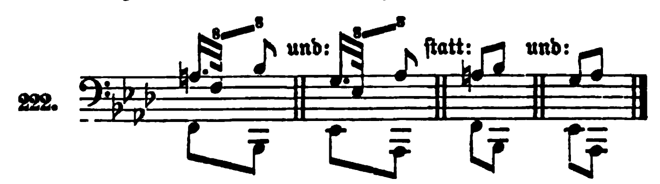
220.



Hier nimmt aber die Begleitstimme ein wenig Anteil am rhythmischen Leben und sorgt für Herstellung einer fortgesetzten Achtelbewegung, indem sie schon im ersten Takt, wo die Melodie das punktierte Achtel hat, das sonst fehlende zweite Achtel durch ihren Einsatz markiert; ähnlich ergänzt sie im zweiten und vierten Takt und in sämtlichen Takten des Nachsatzes der ersten und im Vordersatze der zweiten Periode die Achtelbewegung, auch in den Takten 7, 7a und 8a des Schlusses. Im vierten Takt der ersten Periode bringt sie sogar zwei Sechzehntel. Das Auftauchen einer Mittelstimme im 5.—6. Takt der zweiten Periode entspricht wohl dem Wunsche, den Quartsextakkord der Tonika bestimmt auszuprägen, der bei einer Führung wie:
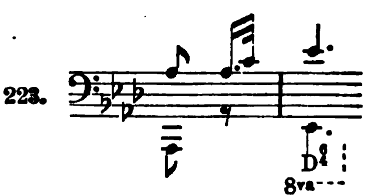


durch eine Subdominante ersetzt sein würde. Prüfen wir die Zweistimmigkeit von Fig. 219 und 220 auf die Intervalle, welche die Harmonie als Zusammenklänge repräsentieren, so fällt das Ueberwiegen der Terzen und Sexten auf, die in der Mehrzahl Grundton (1, V) und Terz der Harmonie repräsentieren, vereinzelt auch andere Bedeutungen haben $\left(\frac{5}{3}, \frac{V}{VII}, \frac{7}{5};\right.$ in Fig. 220 Auftakt zu Takt 3 sogar $\left.\frac{9}{7}\right)$. Leere Oktaven finden sich als Schlußbildungen Fig. 219 Takt 5 und 6, Fig. 220 I: Takt 8, II: Takt 2, 4 und 8, in den beiden ersten Fällen sogar Oktavenfolgen (doch in Gegenbewegung), die durch das figurative Zweiunddreißigstel der Melodie entstehen:



Solchen Oktaven ist gewiß nicht das Wort zu reden, besonders wenn sie in längeren Noten vorkommen; hier zuckt das Zweiunddreißigstel so kurz als Markierung einer dritten Stimme dazwischen, daß es die Leittonfortschreitungen (a—b, g—as) in keiner Weise verwischt. Von den beiden sonst vorkommenden leeren Oktaven, die durch gleichzeitige neue Tongebung beider Stimmen entstehen, geschieht die im Auftakt des 6. Taktes der 1. Periode in Fig. 220 stehende $\left(\frac{g}{g}\right)$ bei bleibender Harmonie, die vorher in allen ihren Elementen (d, g und h) ausgeprägt

ist, was jederzeit mit guter Wirkung geschehen kann; die andere Fig. 219 Takt 7 $\binom{\text{es}}{\text{es}}$ präsentiert sich deutlich als Quartsextwirkung, da der doppelte Dominantgrundton in beiden Stimmen aus der Harmonie der Tonika heraustritt:



Die Thatsache dieser Wirkung wird kein Musiker bestreiten; hätte Beethoven die sofortige reine Dominantwirkung gewollt, so würde er dem Baß g gegeben haben. So merkwürdig die Thatsache ist, daß eine Harmonie wie der Quartsextakkord, dessen charakteristische Töne doch die Quarte und Sexte sind, durch Prim und Oktav dargestellt werden kann, so unbestreitbar ist sie doch; Bachs zweistimmige Inventionen belegen sie an allen Ecken und Enden z. B.:

224. Invention 10. NB. — Invention 11. NB.

(ebenso noch mehrmals)
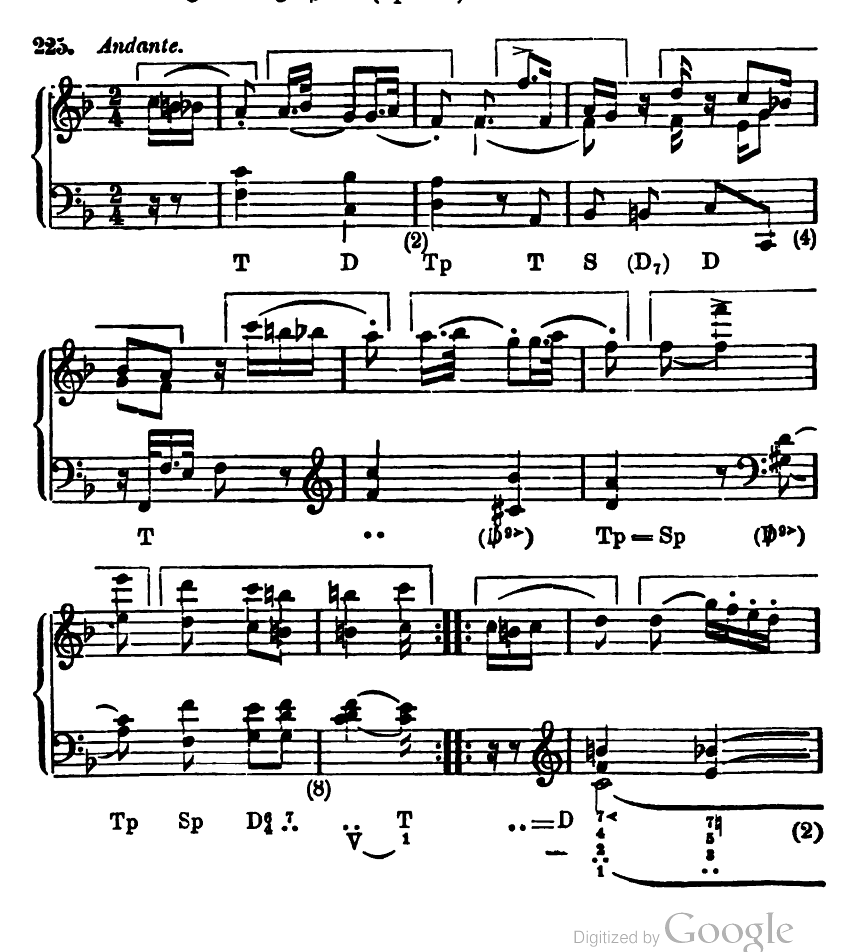
(Ebenso am Schluß.)
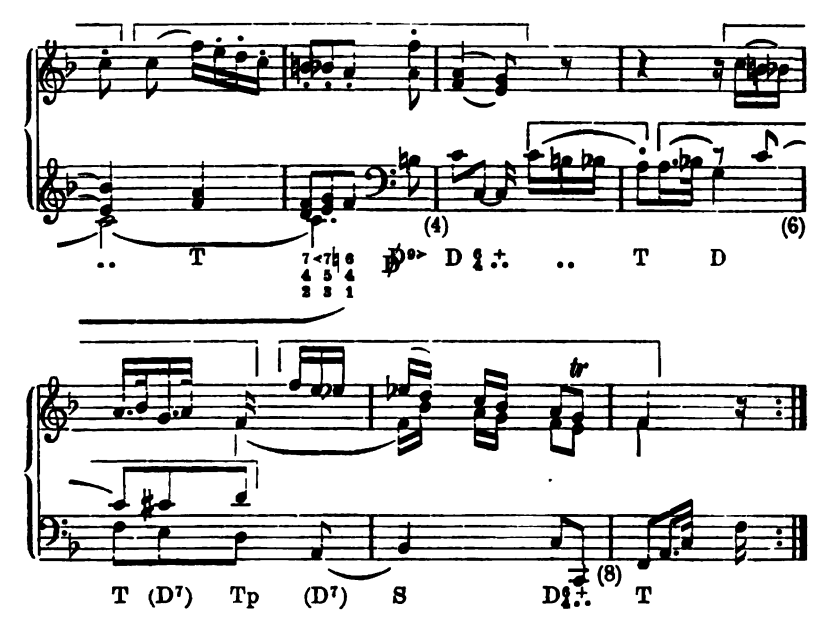
NB. — Invention 13. NB.

Invention 14. NB.

Leere Quinten im Anschlag bringt Fig. 219 gar nicht, Fig. 220 nur eine, nämlich die Subdominante c^{+} vertreten durch $\frac{5}{1}$ im Auftakt des zweiten Taktes, wo aber das g bereits als Vertretung der tonischen Harmonie unmittelbar vorher eingetreten ist. Als Norm für zweistimmige Harmonievertretungen ist durchaus festzuhalten, daß **neue** Harmonien weder mit der leeren Oktave $\frac{1}{1}$ noch der leeren Quinte $\frac{5}{1}$ $\left(\frac{I}{V}\right)$ eintreten; wohl aber ist jederzeit die leere Oktave oder Quinte unbedenklich, wenn erst der eine der beiden Töne eintritt und dann der andere nachfolgt wie Fig. 220 auf Takt 1 und 5 $\left(\begin{matrix}d— \\ —g\end{matrix}\right)$ und Takt 8 $\left(\begin{matrix}e— \\ g\ \ a\end{matrix}\right)$.

Als weiteres Beispiel einfacher Andeutung der Harmonie diene uns das Thema von Nr. 3 der Trois préludes et trois ariettes variées von J. W. Häßler (op. 11):
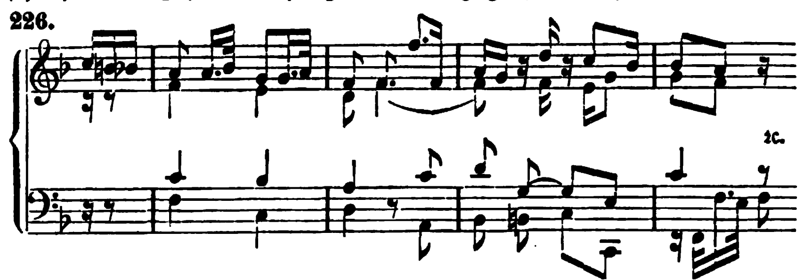




Hier haben wir bereits einen etwas reicheren Apparat vor uns, obgleich sich die Begleitstimmen in der Hauptsache auch auf die Klarlegung der Harmonie beschränken. Aber die Harmonie ist bunter und beschränkt sich nicht auf das durch die Melodie selbst unbedingt Gebotene, sondern bringt Trugschlüsse (Takt 2, 6 und 7 des ersten und Takt 6 des zweiten Satzes), chromatische Zwischendominanten (die in Klammern gestellten Takt 4, 6, 7 des ersten und Takt 6 und 7 des zweiten Satzes, dazu noch die als $\begin{smallmatrix}7<\\4\\2\end{smallmatrix}$ der Dominante bezw. als $\rlap{/}D^{9>}$ bezeichneten im 1., 3. und 4. Takte des zweiten Satzes) und orgelpunktartige Bildungen (Takt 8 des ersten und Takt 1—3 des zweiten Satzes). Darauf, daß Takt 5 des zweiten Satzes einmal ein Stück Themaansatz in die Unterstimme gerät, wollen wir kein besonderes Gewicht legen, da es sich nicht um eine weitergeführte Imitation, sondern nur um eine Oktavverlegung eines Stücks Melodie handelt. Eine solche Oktavverlegung haben wir auch in Takt 5—8 des ersten Satzes gegenüber Takt 1—4 vor uns; die dabei angewandte Verstärkung durch die tieferen Oktaven (Takt 7—8) dient nur der Vermehrung des Vollklangs. Derartige Oktavverdoppelungen sind im Instrumentalsatze jederzeit zulässig, werden aber zweckmäßig für Steigerungen in Reserve gehalten. Der Satz ist überwiegend dreistimmig, geht aber mehrmals (Takt 8 des ersten, Takt 1—4 des zweiten Satzes) in Vierstimmigkeit über (die Oktaven Takt 7—8 des ersten Satzes zählen nicht für zwei,

sondern nur für eine Stimme). Es wäre kaum ein merklicher Unterschied, wenn Häßler durchweg vierstimmig geschrieben hätte:

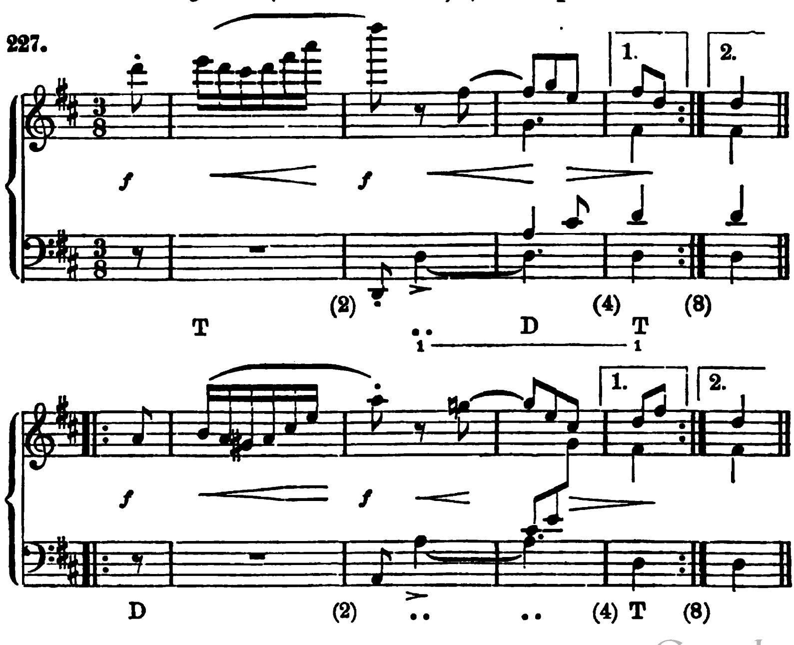
226.

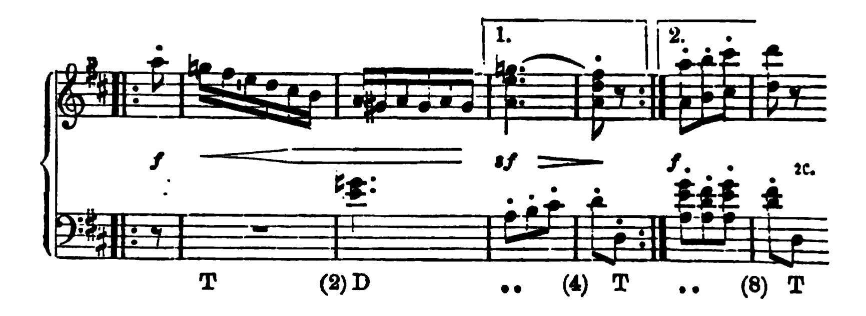


So etwa würde der Anfang aussehen, wenn das Stück nicht für Klavier, sondern für Streichquartett gemeint wäre; auch könnten z. B. die Begleitakkorde im 1.—2. Takt in Achteln mit folgender Achtelpause gegeben sein. Dergleichen bedeutet natürlich Nüancierungen der Wirkung, welche der Komponist nach Belieben disponiert, aber keine wesentliche Aenderung oder Erschwerung der Satztechnik.

Der Komponist hat im allgemeinen volle Freiheit, die Stimmenzahl zu vermehren oder zu vermindern, natürlich innerhalb der Grenzen der Möglichkeit des gewählten Apparats der Ausführung. Er kann Teile der Melodie ohne alle Begleitung lassen, wenn eine solche deren Schwung nur behindern würde. So disponiert Beethoven in der kecken dritten Bagatelle (à l'Allemande) seines op. 119:

227.

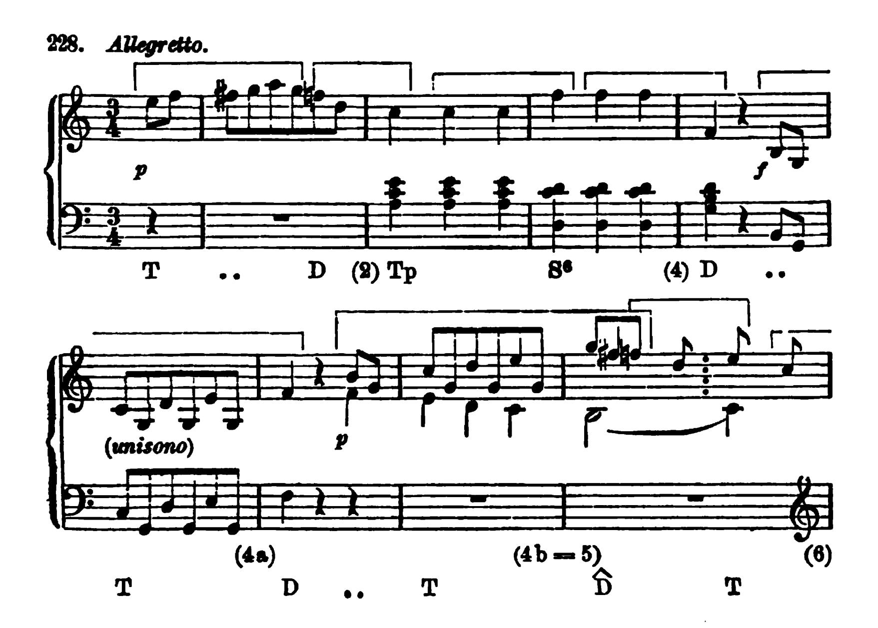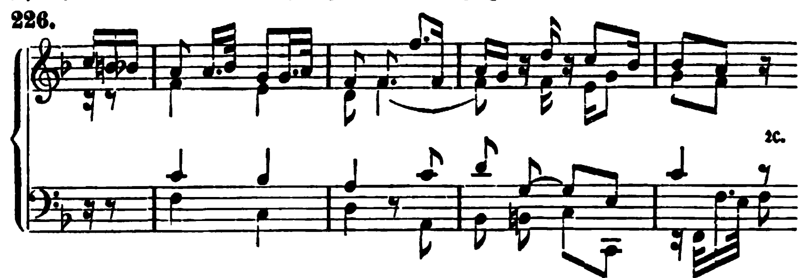




Vgl. auch die Bagatellen op. 119 I (Wechsel zwischen Drei-, Zwei- und Vierstimmigkeit), op. 33 II, op. 126 I u. a. Gerade dieses freie Umspringen mit der Stimmenzahl ist ein Charakteristikum des modernen Stils.

Zu den Reduktionen der Stimmenzahl gehört natürlich auch das **Unisono** sowohl im Klaviersatz als im Streichquartett oder Orchester. Ein hübsches Beispiel ist das Menuett in **Mozarts** C-dur-Quartett (Köchel 465). Ich schreibe die Partitur auf zwei Systeme um:

228. *Allegretto.*

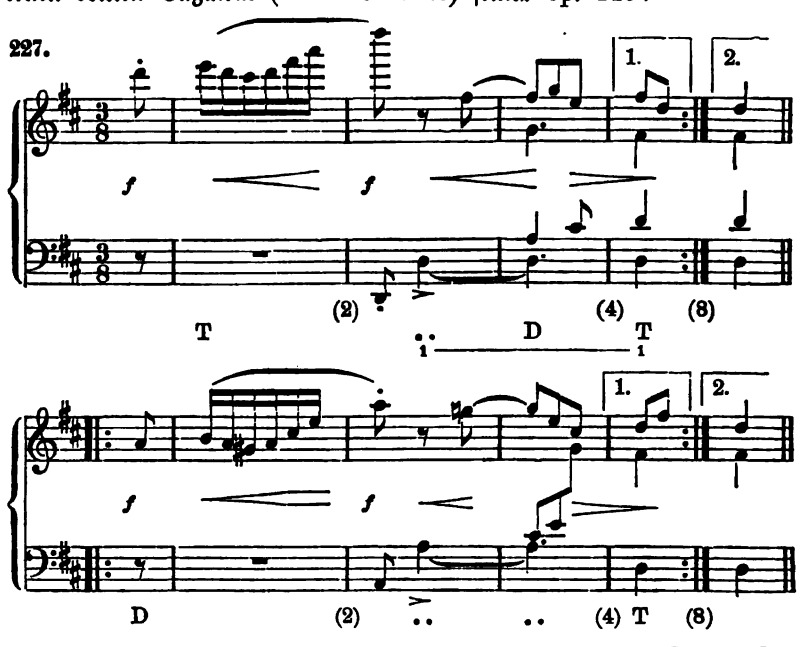


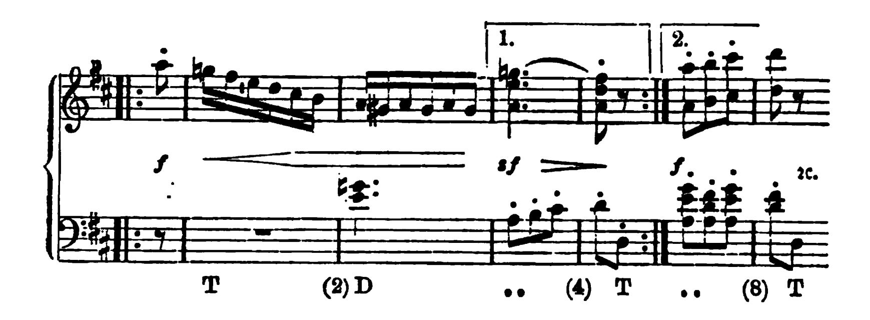
sondern nur für eine Stimme). Es wäre kaum ein merklicher Unterschied, wenn Häßler durchweg vierstimmig geschrieben hätte:



So etwa würde der Anfang aussehen, wenn das Stück nicht für Klavier, sondern für Streichquartett gemeint wäre; auch könnten z. B. die Begleitakkorde im 1.—2. Takt in Achteln mit folgender Achtelpause gegeben sein. Dergleichen bedeutet natürlich Nüancierungen der Wirkung, welche der Komponist nach Belieben disponiert, aber keine wesentliche Aenderung oder Erschwerung der Satztechnik.

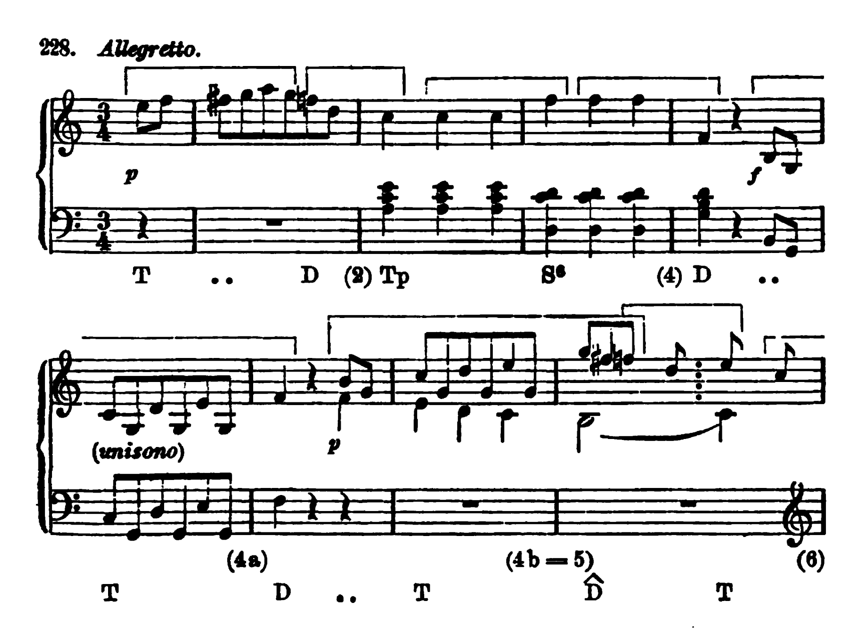
Der Komponist hat im allgemeinen volle Freiheit, die *Stimmenzahl zu vermehren oder zu vermindern*, natürlich innerhalb der Grenzen der Möglichkeit des gewählten Apparats der Ausführung. Er kann Teile der Melodie ohne alle Begleitung lassen, wenn eine solche deren Schwung nur behindern würde. So disponiert *Beethoven* in der kecken dritten Bagatelle (à l'Allemande) seines op. 119:
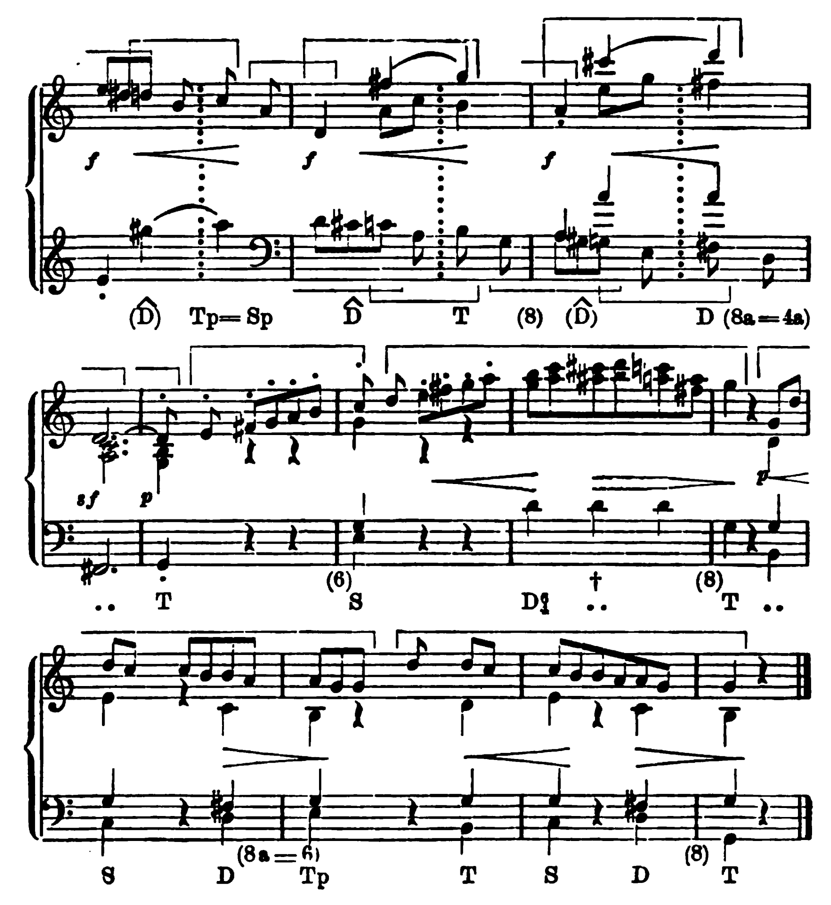




Vgl. auch die Bagatellen op. 119 I (Wechsel zwischen Drei-, Zwei- und Vierstimmigkeit), op. 33 II, op. 126 I u. a. Gerade dieses freie Umspringen mit der Stimmenzahl ist ein Charakteristikum des modernen Stils.

Zu den Reduktionen der Stimmenzahl gehört natürlich auch das Unisono sowohl im Klaviersatz als im Streichquartett oder Orchester. Ein hübsches Beispiel ist das Menuett in Mozarts C-dur-Quartett (Köchel 465). Ich schreibe die Partitur auf zwei Systeme um:



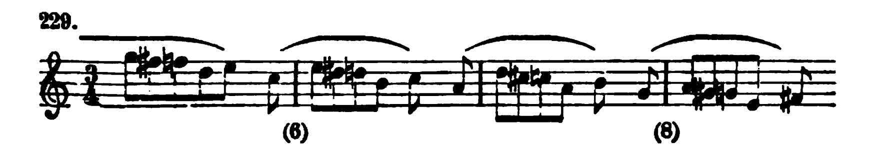


Auch hier läuft einmal eine Weile die Melodie durch andere Stimmen als die Oberstimme (Takt 5—8: 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Cello), so daß die Rolle der harmonisierenden Begleitung durch drei Takte auch der im übrigen melodieführenden Stimme zufällt. Trotzdem gehört das Beispiel durchaus zur homophonen Musik und der Rollenwechsel findet im Grunde nur statt, weil die erste Violine nicht selbst in die Tiefe hinabsteigen kann. Der Satzbau ist merkwürdig durch den langen Stillstand auf dem vierten Takt. Denn sowohl das Unisono als seine zweistimmige Nachbildung sind nur Versteifungen auf die Dominantseptime f. Doch nimmt auf 4b der Aufbau insofern eine andere Wendung, als an Stelle des schroff abbrechenden f der Endung das von g über fis verschleifte f tritt und in einem kurzen Anschlußmotiv zur Tonika geschlossen wird (D̂ T); diese auffällige Um-
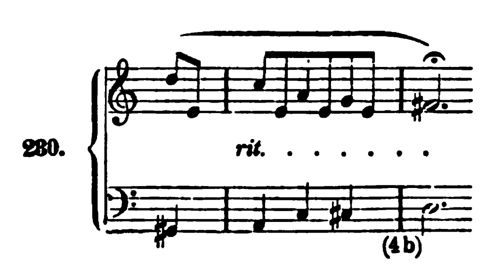
bildung wird nun dreimal auf andern Tonstufen nachgebildet und dadurch Anlaß zur Umdeutung von 4b zu 5 (Anfang des Nachsatzes) gegeben. Der Nachsatz moduliert zur Dominante auf dem bekannten Wege der Wendung zur Parallele, die zur Subdominantparallele umgedeutet wird:

$$\hat{D}\ T \mid (\hat{D})\ \begin{matrix}Tp\\ =Sp\end{matrix} \Big|\ \hat{D}\ T\ \Big|_{(8)} (\hat{D})\ D$$

so daß der achte Takt durch Ergreifen der zweiten Dominante einen Halbschluß auf Dominante in G-dur machen kann. In eine Oktave zusammengerückt, ist dieser Verlauf der Melodie sehr leicht verständlich:
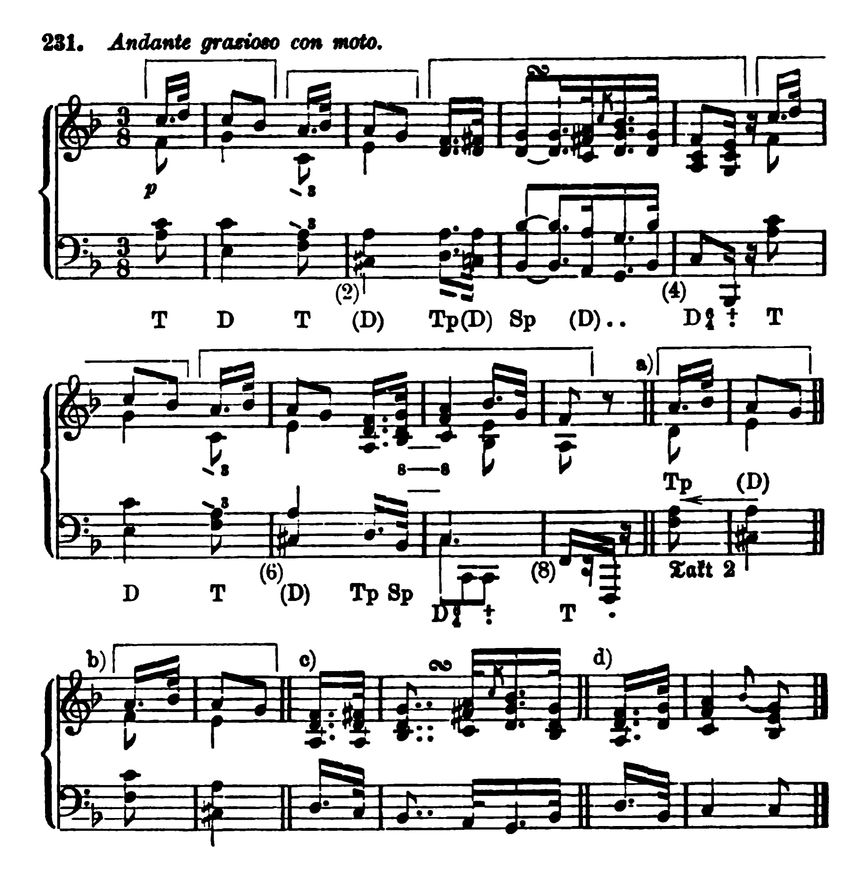


Das Sequenzartige dieser Art der Fortbildung läßt freilich eine volle Schlußempfindung nicht zu stande kommen, und das mit Emphase in der tieferen Oktave wiederholte fis der letzten Endung (8a) drängt zu einer neuen Nachsatzbildung um so mehr, als die begleitenden Stimmen ihm außer den Dreiklangselementen d und a auch die Septime c zugesellen. So stehen wir mit 8a doch eigentlich nur auf dem Standpunkte des ersten vierten Taktes und der ganze Nachsatz hat weiter nichts geleistet, als die Dominante von C-dur durch die Dominante von G-dur zu ersetzen, etwa als wenn das Unisono direkt diese Fortsetzung erhalten hätte:



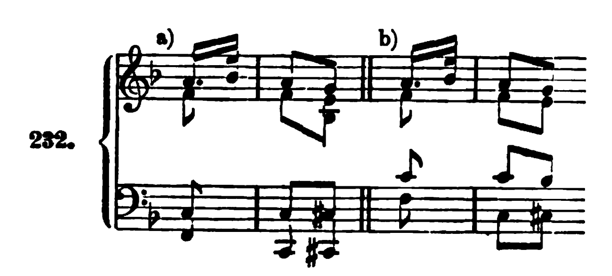
Schon gelegentlich der Erläuterung von Fig. 219 streiften wir die Frage der verpönten Parallelen. Zwei Beethovensche Beispiele, in denen ein vierstimmiger Satz zur Begleitung einer Melodie ziemlich streng durchgeführt ist, mögen uns Anlaß geben, der Frage etwas eingehender nahe zu treten. Das erste ist der Anfang der F-dur-Andante (ursprünglich in die Sonate op. 53 gehörig):

231. *Andante grazioso con moto.*

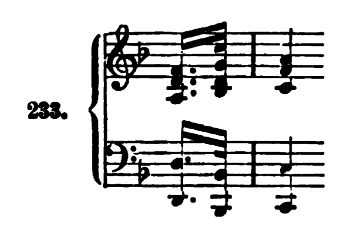


Hier fällt zuerst auf die parallele Verdoppelung der Terz a im 2. und 6. Takt. Dieselbe ist entschuldigt durch die Motivgrenze zwischen dem 1. und 2., bezw. 5. und 6. Takt. Die schon mehrmals betonte Thatsache, daß eine eigentliche *Fortschreitung* von den Endnoten des einen Motivs zu den Anfangsnoten des neuen nicht stattfindet, vielmehr ein neuer Einsatz empfunden wird und die Zwischenintervalle sozusagen tote sind, macht es erklärlich, daß gerade an solcher Stelle auch bei den strengsten Meistern Verstöße gegen die Satzregeln nicht selten sind. Setzt man doch ziemlich allgemein im vierstimmigen Choralsatz für den Fortgang nach einer Fermate die Verbote der Parallelen ganz außer Kraft. Ganz zu rechtfertigen ist aber das doppelte a hier doch nicht. Durch sequenzartige strenge Nachbildung der Lage ist es nicht entstanden; denn diese hätte den D-moll-Akkord ergeben, in welchem die Verdoppelung des a weit besser wäre (vgl. 231 a). Die normale Fortführung wäre vielmehr die von 231 b gewesen, welche zwar eben-

falls „verdeckte" Oktaven $\begin{pmatrix} b—a \\ c—a \end{pmatrix}$ brächte, aber selbstverständlich tadellos wäre, da der verdoppelte Ton der Grundton und das b obendrein eine harmlose Wechselnote des bleibenden(!) a wäre. Durch eine ähnliche Führung Takt 24:
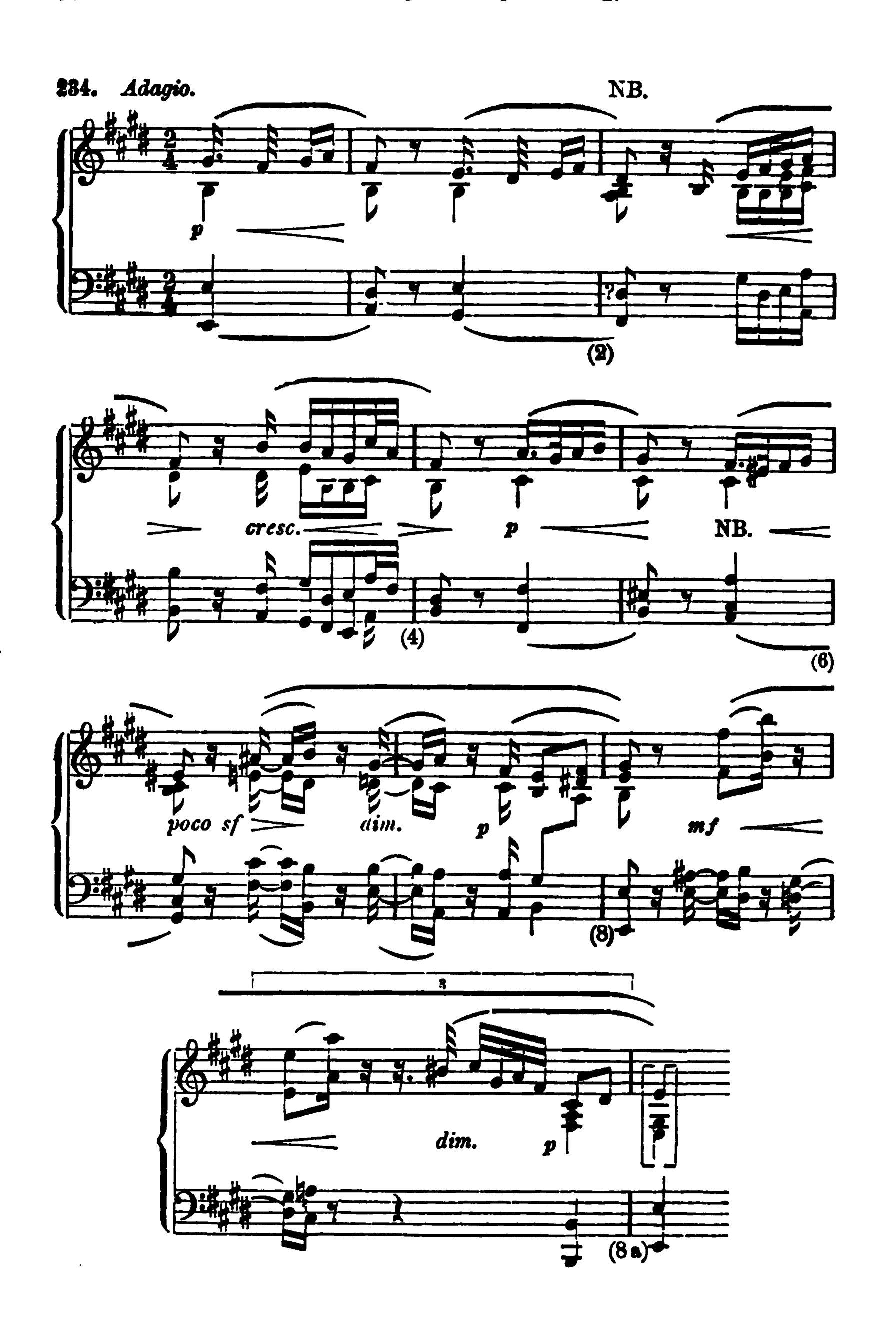


weist Beethoven selbst auf 231 b als die korrektere Form hin. Die Oktaven in der linken Hand, Takt 3—4, sind natürlich nur Verdoppelungen des Basses; der Tenor geht mit c an die rechte Hand über (vgl. 231 c). Zunächst frappierend, aber doch schließlich gerechtfertigt ist die Oktavparallele $\begin{smallmatrix} b & c \\ b & c \end{smallmatrix}$ im 7. Taktmotiv. Hätte Beethoven das b in der rechten Hand weggelassen (d verdoppelt), so wäre alles in schönster Ordnung (vgl. 231 d); wir haben also anzunehmen, daß Beethoven auch hier ähnlich wie Takt 3—4 den Baß mit Oktavverdoppelung versah. Takt 29 hat freilich die Parallele trotz der Verdoppelung des Basses:

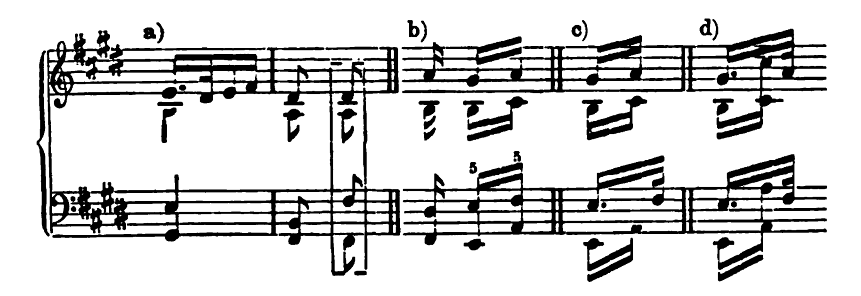


Es wird erlaubt sein, unbeschadet der höchsten Verehrung Beethovens, dergleichen auch im freien Satze zur Nachahmung **nicht** zu empfehlen. Die Verdoppelung der Septime b im vorletzten Akkord ist so aufzufassen, daß die Sexte vor ihrer Auflösung in die Quinte mit ihrer Obersekunde verziert wird (231 d).

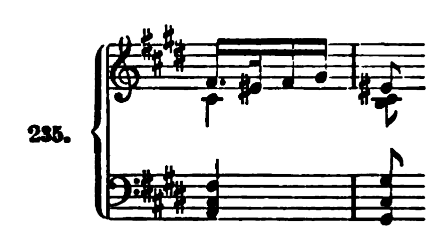
Das zweite der beiden verheißenen Beispiele volleren Satzes ist der Anfang des Adagio von **Beethovens** Klaviersonate op. 2 III:

234. *Adagio.*





Auch dieses Beispiel giebt zu mehreren Bedenken Anlaß. Die Leittonverdoppelung im zweiten Takt ist in hohem Grade auffällig und wohl sicher als Fehler anzusehen. Entweder hat Beethoven im Tenor statt dis ein h gemeint, wie Takt 6 $\frac{\text{cis}}{\text{gis}}$ schreibt, oder aber, da ja h als extra füllender fünfter Ton sich in der Oberstimme eingefunden hat, fis, die Oktave des Baßtones. Die Stelle kehrt in gleicher Fassung später noch einmal wieder, doch mag sie im Autograph abgekürzt gewesen sein, so daß ein etwas zu hoch geratenes h oder ein etwas zu tief geratenes f der einmaligen Niederschrift den Fehler der Originalausgabe veranlaßt haben kann. Takt 6 findet sich ebenfalls eine zweifelhafte Note, nämlich das obere a der linken Hand. An und für sich wäre gegen die Oktavverdoppelung des Basses (a gis) durchaus nichts einzuwenden, da die Stelle fünfstimmig geschrieben ist; aber da der durch Takt 1—2 nahe gelegte Sekundanschluß fis für das vorausgehende eis fehlt, so liegt der Gedanke nahe, auch hier einen Stichfehler zu vermuten, nämlich statt:

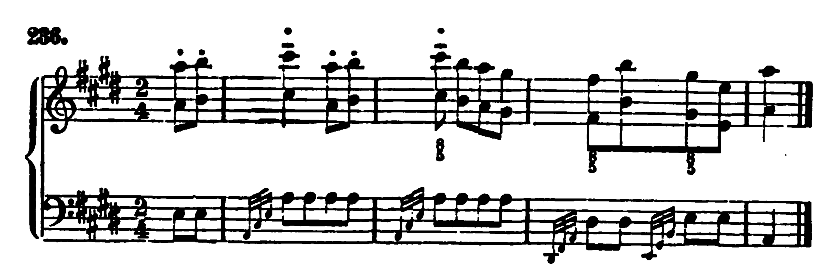


Auffällig ist auch die Führung im vierten Taktmotiv, wo plötzlich die beiden Oktaven $\frac{\text{a}}{\text{a}}$ und $\frac{\text{cis}}{\text{cis}}$ gleichzeitig eintreten, die untere $\binom{\text{a}}{\text{a}}$ mit offenen Parallelen, die obere als parallele Terzverdoppelung. Hier liegt aber schwerlich ein Schreib- oder Stichfehler, sondern vielmehr eine uneigentliche Ausdrucksform vor. Dem Satz Note gegen Note der Folge E-dur—Fis-moll standen die Quintenparallelen $\frac{\text{h}}{\text{e}}\ \frac{\text{cis}}{\text{fis}}$ zwischen

Tenor und Alt im Wege (234a), deshalb mußte der Eintritt des fis verzögert werden. Die freie Nüance der Einschaltung des cis in die Melodie ist wohl ebenso wie die Einschaltung des a vor fis im Tenor einfach auf Oktavverdoppelung zurückzuführen, d. h. die beiden gehören gar nicht dem Sopran und Tenor, sondern dem Alt und Baß als aufgesetzte Oktavenlichter an (234d), womit beide Fehler entfallen.

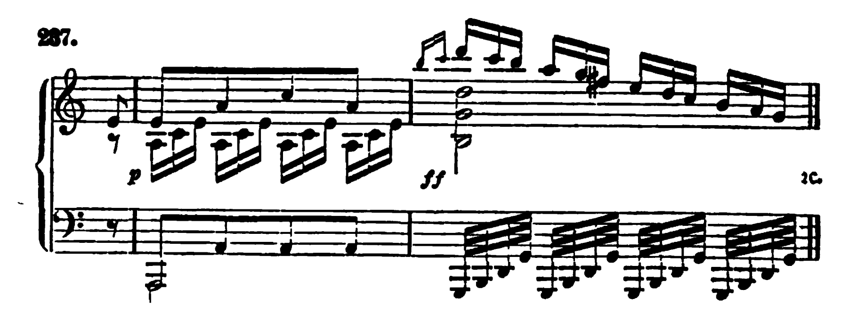
Bei sehr voller Harmonisierung (Ueberschreitung der Vierzahl der Stimmen) weist der homophone Satz oft Oktavverdoppelungen und auch Quintenfolgen auf, welche geradezu wie die Mixturstimmen der Orgel durchaus nur als Klangverstärkungen aufgefaßt werden müssen und gar keinen Anspruch machen, einen korrekten, mehr als vierstimmigen Satz vorzustellen. Natürlich ist es aber wünschenswert, daß ein tadelloser vier- oder wenigstens dreistimmiger Satz dahinter steht. Als absichtliche Roheiten, mehr humoristisch aufzufassen, sind deshalb Wirkungen, wie in Mozarts Alla Turca der A-dur-Klaviersonate:

236.



Die dritte Variation des Andante in Beethovens erster Violinsonate op. 12[1] ist zwar offenbar ähnlich gemeint, sofern die rohen *ff* alle zwei Takte sicher ebenfalls das grobe Schlagzeug der türkischen Musik versinnlichen sollen, aber Beethoven geht doch den direkten Parallelen in den Harmoniebrechungen aus dem Wege durch Wechsel der Rollenverteilung der beiden Hände:
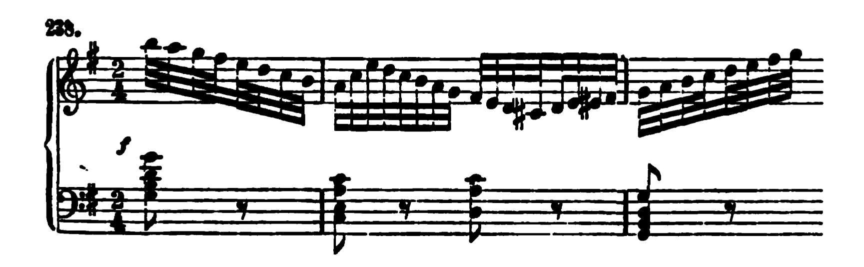
237.



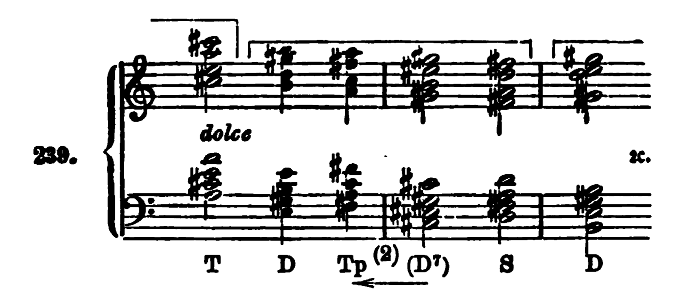
statt:
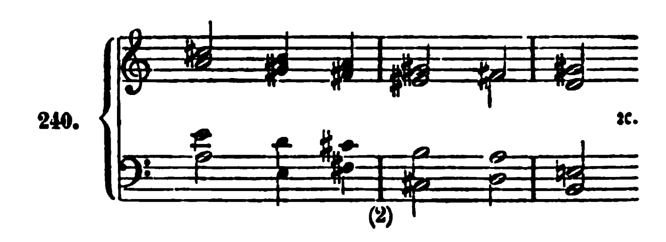


Von wirklicher Stimmführung ist aber doch so wenig hier, wie auch z. B. in der letzten der „Sechs leichten Variationen" die Rede:



so daß man unbedenklich sagen kann, daß nur eine Art künstlerisches Anstandsgefühl für gewöhnlich den Komponisten abhält, in solchen Fällen die Parallelen ganz ungeniert zu schreiben. Zum Beweise erinnere ich an das A-dur-Auftreten des zweiten Themas im ersten Satze der „Waldstein-Sonate", achtstimmig aber dolce e molto ligato:



Da haben wir in der linken Hand nacheinander fünf Dreiklangslagen nebst der Oktave ganz ungeschminkt, und doch wird niemand im Zweifel sein, daß darin ein ganz normaler vierstimmiger Satz steckt, der nur stark durch Verdoppelungen verhüllt ist:



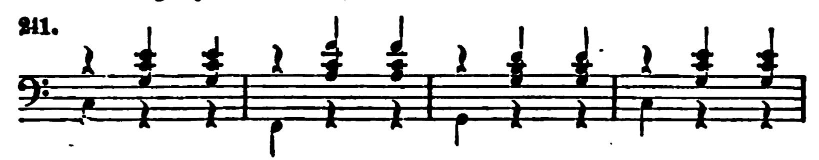
Wenn nun der Schüler als

sechste Aufgabe

die mehrstimmige Ausarbeitung der nach Anleitung der vorausgehenden Kapitel entworfenen Melodien unternimmt und zwar zunächst durchaus nur von dem Gesichtspunkte aus, daß die Begleitung in möglichst ungezwungener Weise den harmonischen Sinn der Melodie durch Angabe einzelner Töne oder vollerer Akkorde auf die Zeiten andeutet, welche Hauptträger von Harmoniewirkungen sind, so wird er aus den Beispielen dieses Paragraphen schon mancherlei Anregungen schöpfen können, die ihn vor steifem und allzu schulmäßigem Gebaren bewahren. Für die ersten Arbeiten dieser Art mögen besonders die entworfenen Tanzstücke (Menuetts, Gavotten u. s. w.) dienen, deren gelegentlich keden Wurf eine allzu kompakte Begleitung stören und hemmen würde und die daher dem jungen Komponisten den erwünschten Anstoß zur frei wechselnden Handhabung der Mittel, zum Wechsel zwischen Zwei- und Mehrstimmigkeit und häufigerer und spärlicherer Einführung von Harmonien geben werden. Die getragenen Melodien hebe er sich lieber für die Bearbeitungsweise der weiter hinfolgenden 7. Aufgabe auf.

Die bisher erörterten harmonischen Begleitungen einer vorher fertigen Melodie haben das Gemeinsame, daß sie weniger Beweglichkeit zeigen als die Melodie und höchstens sich Note gegen Note der Melodie mit ihren Tongebungen anschließen. Als leitender Gesichtspunkt galt uns dabei, daß die Melodie nicht durch unnützen Ballast in ihrem freien Schwunge behindert werde; die Unterlegung einzelner Töne oder Akkorde diente nur dem Zwecke, den Gang der die Melodie beherrschenden Harmoniebewegung möglichst einfach aber bestimmt anzudeuten. Die Beispiele zeigten daher manchmal mehrere Takte ganz ohne Begleitung und je nach der Stärke des beabsichtigten Ausdrucks einzelner Accente eine freie Vermehrung der Stimmenzahl; diese freie Behandlung der harmonischen Begleitung soll durch die weiterhin zu besprechenden Arten keineswegs außer Dienst gestellt werden; vielmehr sei gleich hier aus-
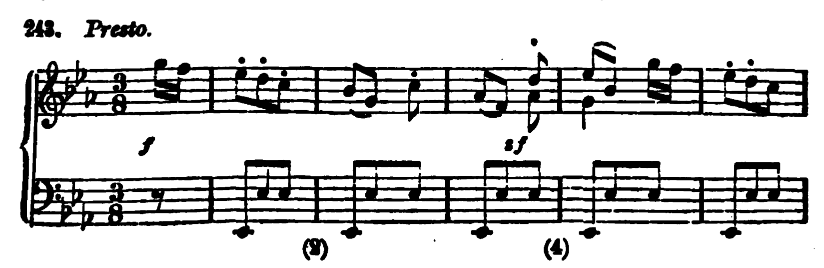
drücklich betont, daß dieselbe jederzeit auch für künftige Arbeiten zur Verfügung bleibt und je nach den Eigenschaften der zu bearbeitenden Melodie zu bevorzugen sein wird, jedenfalls für längere oder kürzere Strecken an Stelle einer anderen Form eintreten kann. Selbst jene noch einen Grad tiefer stehende Begleitweise von Tanzmelodien wollen wir nicht verachten, welche besonders in der Tanzmusik des 19. Jahrhunderts allgemeine Verbreitung gefunden hat: die Markierung eines Baßtones auf den Taktschwerpunkt mit nachschlagenden, die Harmonie ergänzenden Mittelstimmen:

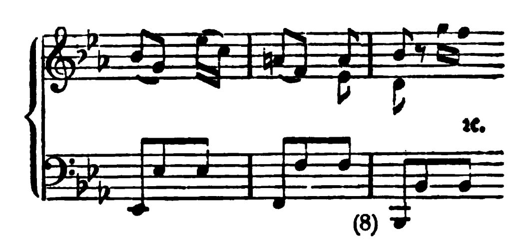


Sowohl dieses oft verspottete „Bumjatjat“ als die unter die Begleitformen des nächsten Paragraphen gehörige „Mühle“, die Hin- und Herbrechung der Harmonie in behaglicher Bewegungsart

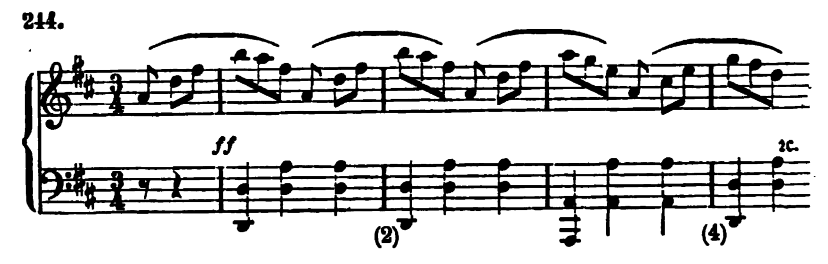


finden wir bei den größten Meistern gelegentlich mit guter Wirkung angewandt, und es wäre thöricht, diese Manieren mit irgend welchem Verdikt zu belegen, solange sie nicht durch zu lang andauernde ausschließliche Verwendung zur lästigen Manier werden und dem Komponisten den Vorwurf einbringen, daß er sich es gar zu bequem gemacht hat. Die erstere Manier mag wohl in der Begleitung gesungener oder von einem der getragenen Töne fähigen Instrument gespielter Tänze durch Laute, Guitarre u. dgl. wurzeln und ist sicher spätestens im 18. Jahrhundert in die Orchestertanzmusik gekommen, taucht auch in der Klaviermusik noch im 18. Jahrhundert auf, anfänglich noch mit Neigung zu kunstvollerer (mehr kontrapunktischer) Führung, aber auch bald mit stereotypen, bewegungsarmen Bässen. Wie es scheint, haben besonders der Ländler und Wiener Walzer zur Festsetzung der Manier geführt. Einfachste Typen sind z. B. Nr. XI der 24 Walzer von Clementi:

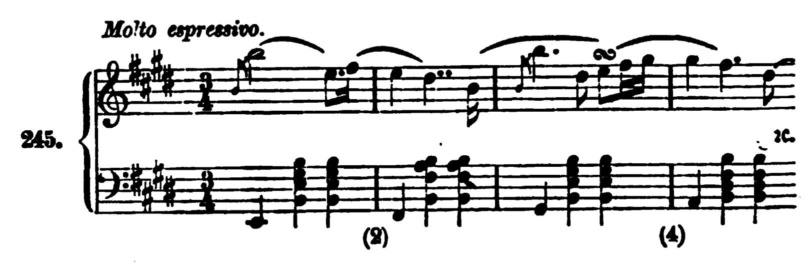




und der Walzer in Webers „Freischütz“:
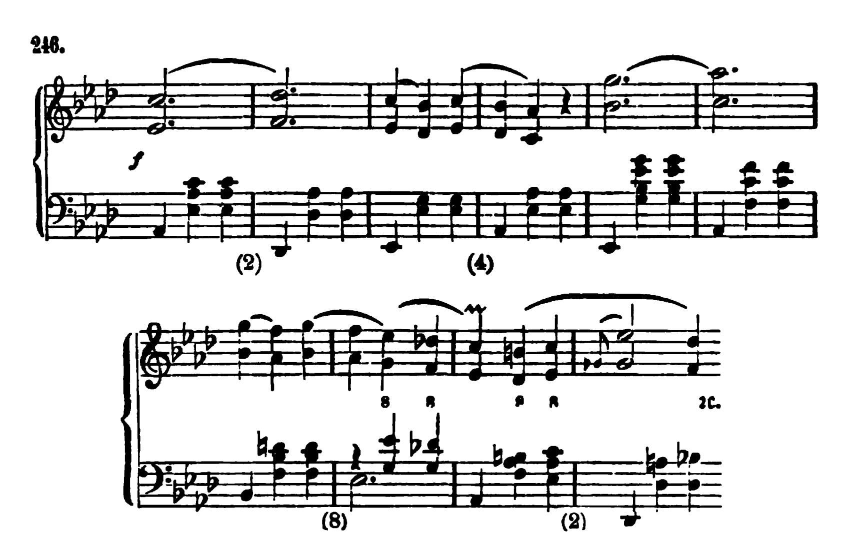


Ein seltenes Beispiel der Anwendung des Typus zur Erzielung einer hochpathetischen Wirkung ist die erste (sehr breit zunehmende) Variation des Sarabandencharakter tragenden Andante in Beethovens op. 109:



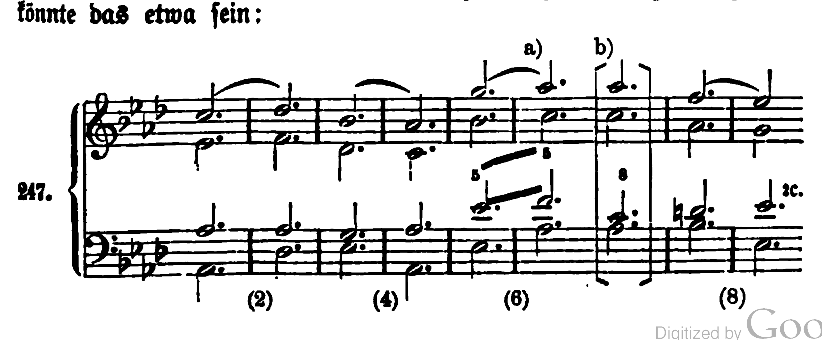
Durch Chopins Walzer und Mazurken hat diese Begleitmanier in den mannigfachsten Abstufungen von der ganz schmucklosen, lange Zeit durchgeführten Anwendung bis zu künstlicher Durchsetzung mit seltenen Pausenwirkungen und raffinierter Verkleidung durch melodische Nebennoten Bürgerrecht in der höheren Faktur gewonnen und es ist natürlich dem Kompositionsschüler unbenommen, seine in Ausführung von Aufgabe 4 entworfenen Mazurken oder Walzer wenigstens teilweise in dieser Manier zu begleiten. Die Satzregeln (Verbot paralleler Oktaven und Quinten, Verbot paralleler Terzverdoppelung u. s. w.) sind dabei besonders für Melodie und Baß zu respektieren, während gelegentliche Parallelführungen der Melodie mit einer der mehr nur füllenden Mittelstimmen häufig vorkommen. Führungen wie diese in Chopins As-dur-Walzer op. 34 I:

246.

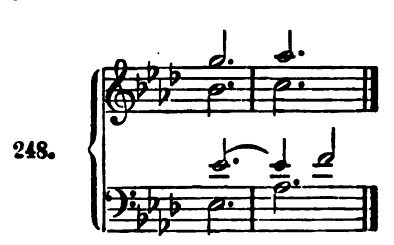


sind in erster Linie als dreistimmiger Satz (Melodie mit Verdoppelung in Unterserten und Baß) anzusehen, der von allen Verstößen gegen die Satzregeln frei zu halten ist; dagegen ist die Führung der nachschlagenden Töne nicht so streng zu beurteilen. Z. B. findet das c der Mittelstimme im ersten Takt keine Weiterführung und scheint nur ein Abglanz des Melodietones (desgleichen das hohe g im fünften Takt). Zu Anfang des zweiten Satzes treten sogar zwei Paare von Oktavparallelen einer Mittelstimme mit der Melodie auf, die natürlich beabsichtigte Verdoppelung sind. Oktaven zwischen Baß und einer der nachschlagenden Stimmen wie das des, $^{\text{des, des}}$ es, $^{\text{es, es}}$ Takt 2 bis 3 fallen nicht unter das Verbot der Parallelen (vgl. auch Fig. 243, Takt 6—7), sofern sie als stimmige Brechung, als Hinaufschlagen des Baßtones in die Oktave aufgefaßt werden können. Immerhin wird man gut thun, derartige Begleitungen nach Art von Fig. 239 bezw. 240 so einzurichten, daß in ihnen ein durch weitere Zuthaten hie und da verstärkter, korrekter, vierstimmiger Satz steckt. Für Fig. 246 könnte das etwa sein:

247.

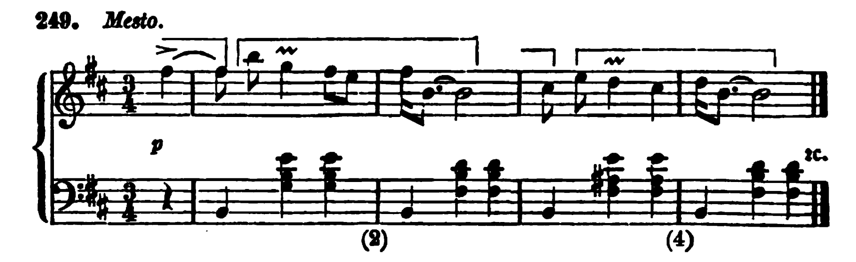


Nur Takt 6 erregt hier das f statt es im Tenor (in Nachahmung des as-as der ersten beiden Takte) einiges Bedenken wegen der stufenweisen Quinten zwischen Tenor und Alt. Doch kann von einer wirklichen Quintenwirkung nur die Rede sein, wenn die beiden Töne gleichzeitig eintreten; andernfalls nimmt das Ohr den später eintretenden Ton als Fortschreitung des herübergebundenen vorhergehenden, also hier als

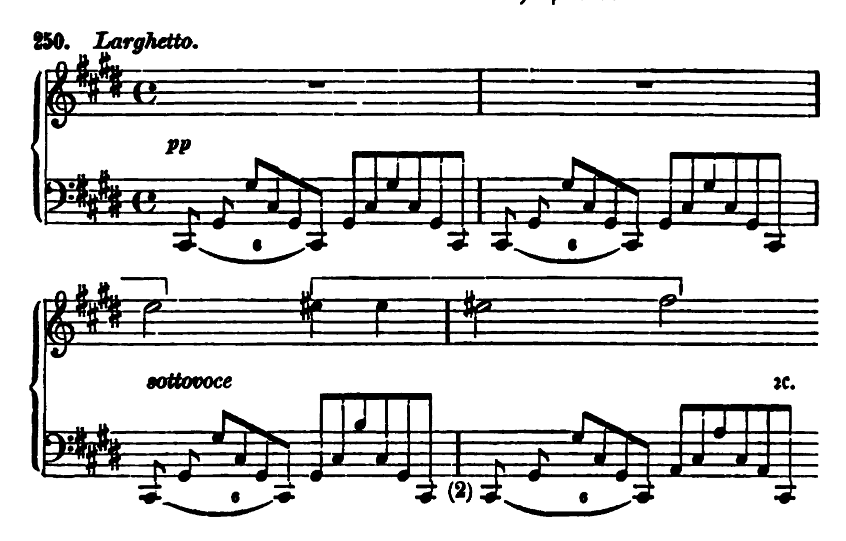

248.

was durchaus einwandfrei ist. Auch eine Grundlage wie die mit dem geklammerten Akkord bei b in Fig. 246 wäre tadellos, da der Oktavabstand zwischen Tenor und Alt bei einem Satze Note gegen Note nur anfechtbar wäre, wenn der Baß weiter vom Tenor abläge als eine Terz. Aber in so ausgesprochen homophonen, d. h. von einer Melodie souverän beherrschten Sätzen wie denen, mit welchen wir uns hier beschäftigen, hat das bei den Schularbeiten im vierstimmigen Satz eingehaltene Gebot der Maximalentfernung der Stimmen überhaupt keine Gültigkeit. Dasselbe bildet ein empfindliches Gefühl für strenge Verschmelzung zur Einheit der Chorwirkung aus, die aber hier gar nicht allgemein zu fordern ist. Gerade im vorliegenden Falle von Fig. 246 ist allerdings die Anstrebung von einer Art Chorklang, einer kompakten Sonorität unverkennbar, da die Melodie durch ihre Sextenverdoppelung gleichsam die Arme nach den tieferen Stimmen hin ausstreckt. Eine ähnliche Tendenz zeigen meist solche in längeren Noten gehaltene kräftigere Stellen, während reicher melodisch ausgestaltete dieses Bedürfnis des Zusammenschlusses nicht verraten und daher ohne üble Wirkung die Melodie erheblich weiter von der Begleitung entfernen, z. B. in Chopins H-moll-Mazurka op. 33 IV:

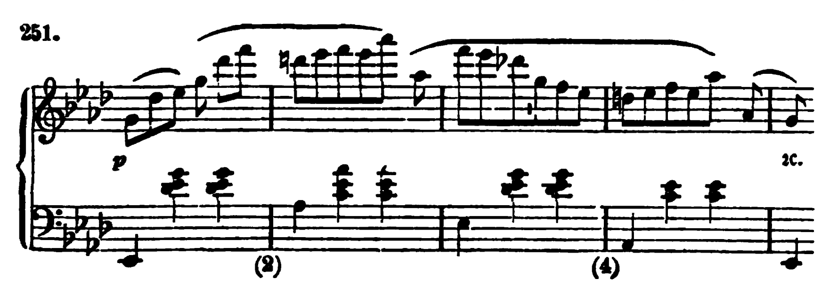
249. *Mesto.*



Im allgemeinen wird man aber auch bei extrem solistischen Sätzen die Beobachtung machen, daß gern die Begleitung so gehalten wird, daß wenigstens ihre Spitze den normalen Abstand, den der Chorklang fordert, herstellen, so daß dauernd in der Höhe isolierte Melodien, wie in der Cis-moll-Nokturne Chopins:



verhältnismäßig selten sind. Natürlich steht aber einem Wechsel zwischen Annäherung zu chormäßigem Anschluß und weitester Entfernung für eine reich figurierte Melodie durchaus nichts im Wege, z. B. im weiteren Verlauf von Fig. 246 (Chopin, As-dur-Walzer):



Auf alle Fälle hüte sich der angehende Komponist, das durch die Schularbeiten im geschlossenen vierstimmigen Satze erworbene Gefühl für normale Verschmelzung der Stimmen gering zu schätzen. So sehr er auch von dem eigentlich Normalen abzuweichen durch die Launen seiner Phantasie gedrängt wird, immer halte er sich gegenwärtig, daß er abweicht, und werte die Art der Abweichung stets in

sehr bestimmter Weise; nur dann wird er sich seiner vollen Freiheit wirklich mit gutem künstlerischen Gewissen erfreuen können. Unter dieser Voraussetzung aber lasse ihn der überwachende Lehrer gewähren, auch wenn es ihm einfallen sollte, die Melodie einmal weit von den Begleitstimmen ab zu wenden oder die Melodie in den Tenor, Alt oder Baß zu legen: mit bewußter Intention und energischer Empfindung der dadurch bedingten Wirkung eingeführt, ist nichts dergleichen zu verwerfen.
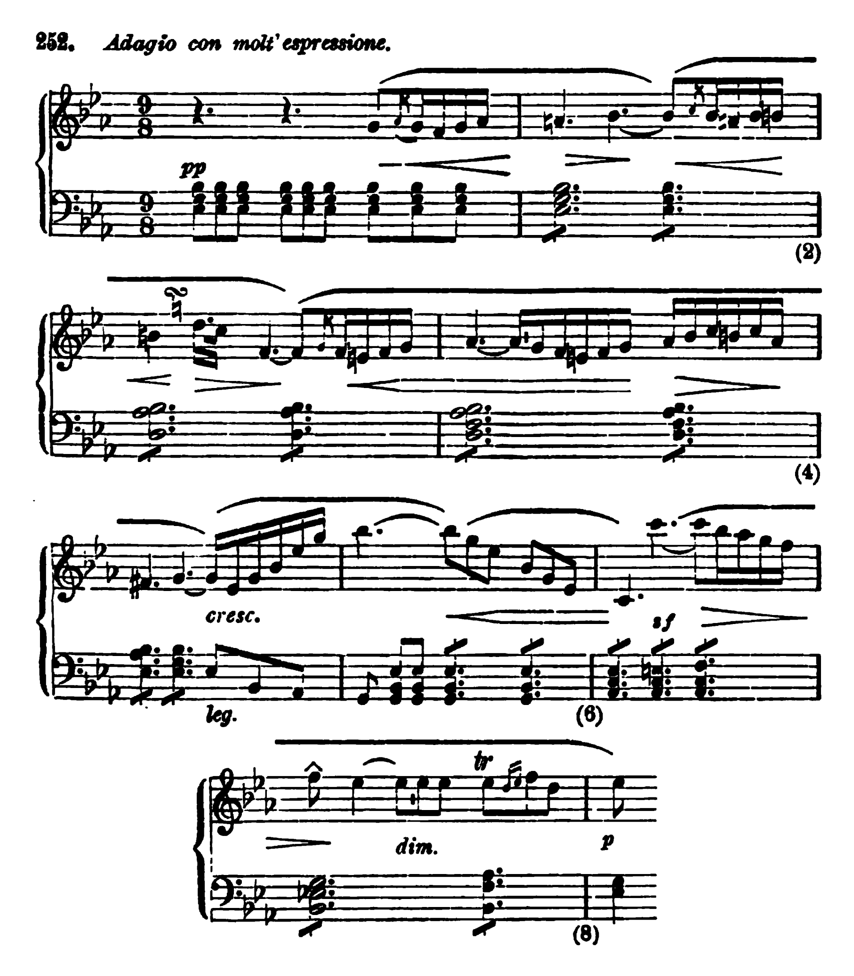
§ 3. Begleitung in Akkordfiguration.

Es ist allgemein ein unterscheidendes Merkmal zwischen Allegro-Ideen und Andante- oder Adagio-Ideen, daß in jenen die Bewegung der Melodie lebhafter ist als die der Begleitung, in diesen dagegen die Tongebungen der Begleitung in kürzeren Abständen folgen. Man spricht deshalb mit Recht von andanteartigen Allegrothemen und sieht in der reichen Variierung eines ursprünglich in langen Noten einhergehenden Adagio das Eindringen eines allegroartigen Elements. Diese Unterscheidungen, auf welche ich sehr zu achten bitte, spielen für die Anlage größerer Tonformen eine hochbedeutsame Rolle. Wie leicht zu bemerken, eignen die im vorigen Paragraphen erörterten Begleitweisen hauptsächlich Allegrothemen und kommen nur ausnahmsweise auch für langsame Kantilenen zur Anwendung. Der zwischen beiden Manieren die Mitte haltende Satz Note gegen Note kann aber weder für den einen noch für den andern Charakter speziell in Anspruch genommen werden; das Allegro wird er leicht zu sehr belasten, dem Adagio giebt er keine Folie. Dennoch ist er für beide möglich, wenn die technischen Mittel so gehandhabt werden, daß die künstlerische Idee nicht geschädigt wird. Man vergleiche z. B. Var. 3 in Mendelssohns Es-dur-Variationen op. 82, Var. 2 in Chopins B-dur-Variationen, die Sätze Nr. 5 und 7 in Beethovens Cis-moll-Quartett, die achte Etüde in Chopins op. 25, die zweistimmige C-moll- und die vierstimmige C-dur-Etüde von Cramer (Nr. 12 und 52 meiner Ausgabe), sämtlich Beispiele der Durchführung des Satzes Note gegen Note in ziemlich schneller Bewegung. Für den Satz Note gegen Note in langsamer Bewegung bedarf es der Anführung von Beispielen nicht, da ihn alle Choräle und eine unzählbare Menge getragener Liedsätze aufweisen.

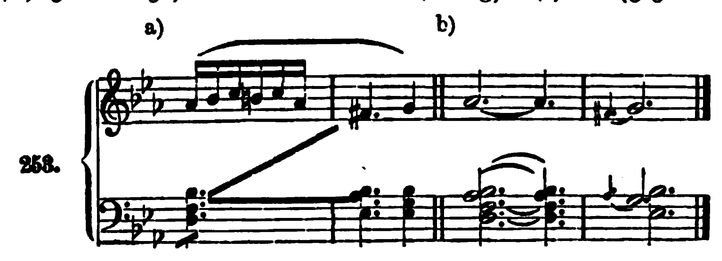
Die einfachsten Formen der Begleitung einer getragenen Melodie mit die Harmonie klarstellenden kürzeren Notenwerten sind aus dem vierstimmigen Satze Note gegen Note zu entwickeln durch Auflösung in kleinere Werte. Je nachdem diese Auflösung der längeren Noten in kürzere die Akkorde, wie sie sind, voll repetiert oder aber dieselben zerlegt und die Töne der Harmonie nacheinander bringt, entsteht eine größere oder kleinere Zahl die Begleitung ausführender Stimmen nicht:

Wird durch bloßes Wiederholen der Tongebungen der Begleitstimmen eine Bewegung in gleichen Noten erzielt, während die Melodie sich in längeren (und gelegentlich auch kürzeren) Werten ergeht, so sind im allgemeinen die Regeln des geschlossenen vierstimmigen Satzes zu respektieren, doch unter Dispensierung der Melodiestimme von der Einhaltung der den Chorklang bedingenden Maximalentfernung. Da die akkordisch begleitete Melodie durchaus Solostimme ist, so wäre ein Einspruch gegen die Ueberschreitung dieser Maximalentfernung nicht stichhaltig, da deren Wirkung, die Stimme als Solostimme hervortreten zu lassen, der künstlerischen Idee ja nicht widerspricht. So schreibt **Beethoven** in dem Adagio seiner B-dur-Sonate op. 22:
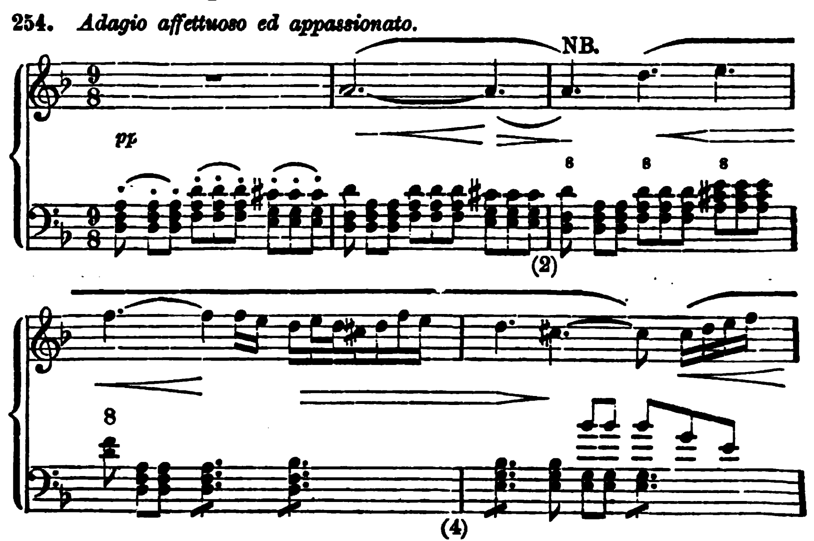
252. *Adagio con molt' espressione.*

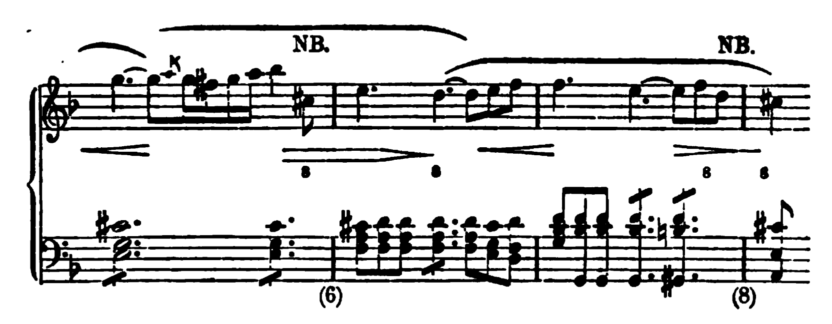


Hier sehen wir nur die Entfernung der Melodie von der Begleitung in freiester Weise gehandhabt, übrigens aber einen vierstimmigen Satz fast ganz streng durchgeführt. Nur im fünften Takt regt sich einmal eine einzelne Unterstimme (der Baß) mehr kontrapunktisch, d. h. selbständig melodisch. Die vorübergehende Viertönigkeit der Begleitung im dritten Takt, die durch Beibehaltung des as entsteht, obgleich eigentlich der Tenor wegen des as in der Melodie nach f heruntergetreten ist, hat Beethoven zweifellos gewählt, um im vierten Takt nicht durch auffälliges Hinauftreten des f nach as über Gebühr die Aufmerksamkeit auf die Begleitung zu lenken (Fig. 253 a), wobei der Querstand f—fis wohl auffiele; dadurch, daß er vorübergehend eine vierte Stimme in die Begleitung einführt, emanzipiert er diese soweit von der Melodie, daß die Verdoppelung des as nicht mehr Fehler, sondern als beabsichtigtes Mitgehen mit der Melodie (as—g) erscheint (Fig. 253 b):



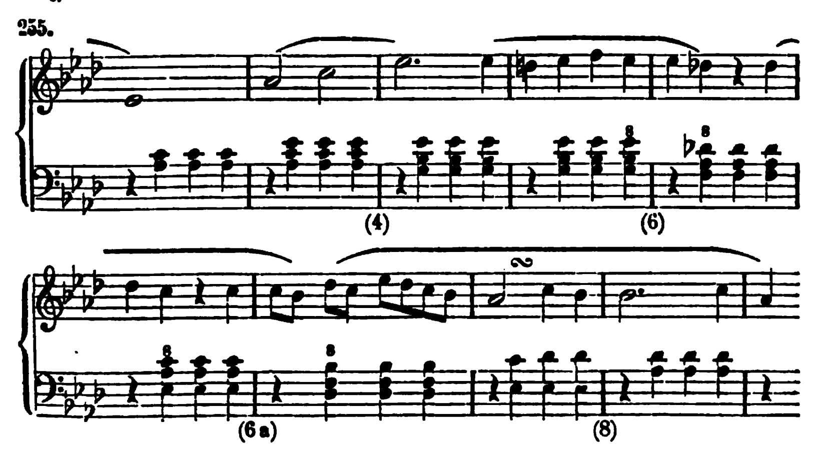
Unzweifelhaft liegt solches beabsichtigte Mitgehen mit der Melodie vor bei der mit NB. bezeichneten Stelle im Adagio von Beethovens F-dur-Quartett op. 18 I:
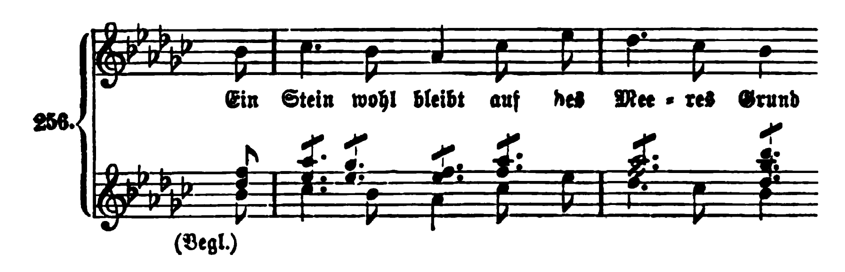




Auch hier haben wir wieder ein vorübergehendes sich regen einer (kontrapunktischen) Gegenstimme zu konstatieren (vgl. den Alt im fünften Takt). Das liegt zwar vorläufig außerhalb unserer Aufgabe; doch wäre es thörichte Pedanterie und Methodenreiterei, dergleichen zu verwerfen, wenn es dem Schüler in seine jetzigen Arbeiten geraten sollte. Wohl aber ist es wichtig, ihm zum Bewußtsein zu bringen, daß er mit solchen Bildungen aus dem Rahmen der homophonen Satzweise heraustritt und die betreffende Begleitstimme individualisiert, als Gegenstimme hervorhebt. Das auffällige Mitgehen der Oberstimme der Begleitung mit der Melodie in Fig. 254 an den mit NB. markierten Stellen, desgleichen hier in Fig. 255 (Beethoven, Sonate op. 2 I, letzter Satz):

255.
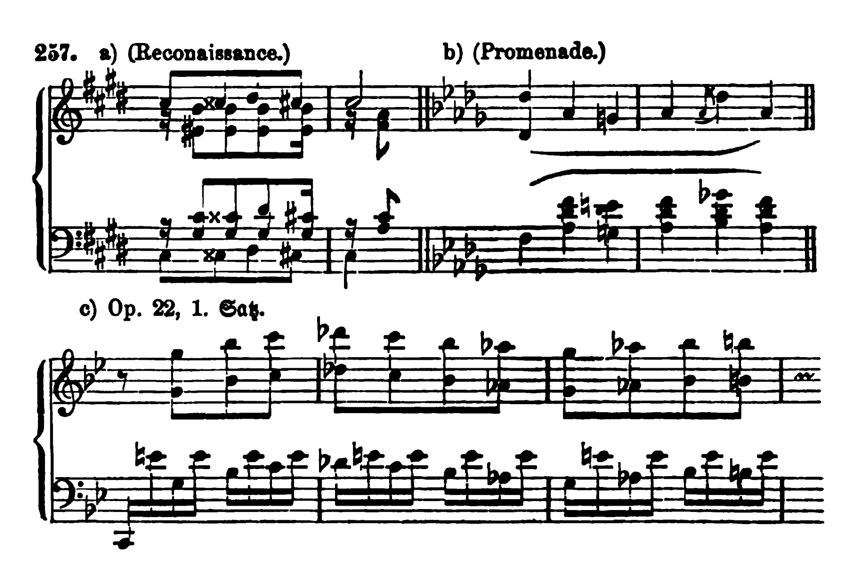


bringt nicht fehlerhafte Oktavenparallelen in einen vierstimmigen Satz, sondern verselbständigt die Begleitung, so daß dieselbe nicht als zweite bis vierte Stimme mit der Melodie zusammengerechnet einen vierstimmigen Satz vorstellt, sondern vielmehr für sich allein einen dreistimmigen. Führungen dieser Art sind sehr häufig; doch ist im allgemeinen das Parallelgehen der Melodie mit dem Baß zu meiden, das

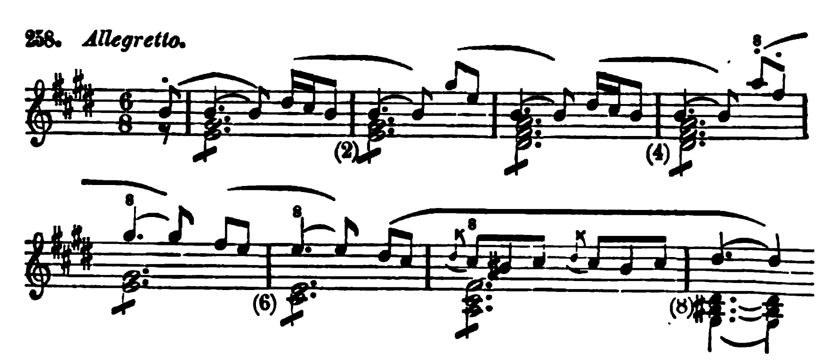
nur gutzuheißen ist, wenn es genügend als beabsichtigt hervorgehoben wird, also z. B. wenn die Begleitung plötzlich hoch gelegt wird, wie z. B. in Brahms' Liede „Liebestreu“ bei der Stelle:



In anderen Fällen handelt es sich nicht eigentlich um eine Verdoppelung der Melodie durch den Baß, sondern vielmehr um die Verstärkung einer Baßmelodie in höherer Lage, z. B. bei Schumann im „Carneval“ (Fig. 257 a und 257 b) und in der G-moll-Sonate (257 c) u. a. a. O.



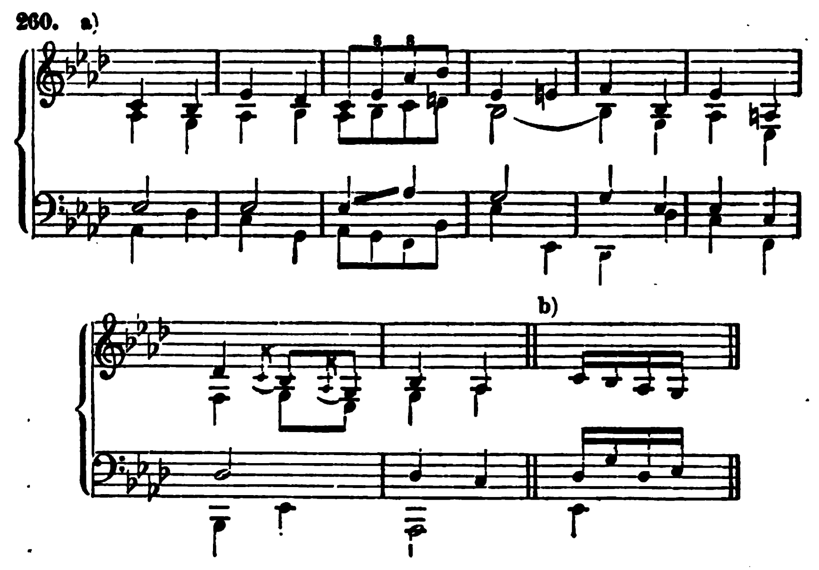
Derartige Bildungen grenzen schon an das wirkliche Unisono, den effektiven Verzicht auf eigentliche Mehrstimmigkeit. Das Allegretto E-dur in Beethovens G-dur-Rondo op. 51 II begleitet die Melodie überwiegend nur zweistimmig, giebt aber wiederholt auch noch die Selbständigkeit der obersten der beiden Begleitstimmen auf und schließt dieselbe dem Gange der Melodie an:



Tritt an die Stelle der Repetition der Akkorde die Brechung derselben, so bietet sich dadurch Gelegenheit die effektive Stimmenzahl zu vermindern bezw. die scheinbare Stimmenzahl zu vermehren. Besonders häufig und wirksam ist die Führung der Baßstimmen Note gegen Note mit der Melodie und die einer der Mittelstimme in doppelter Bewegung, so daß sie fortgesetzt zwei Stimmen durch Brechung vorstellt, z. B. im Adagio der Sonate pathétique:
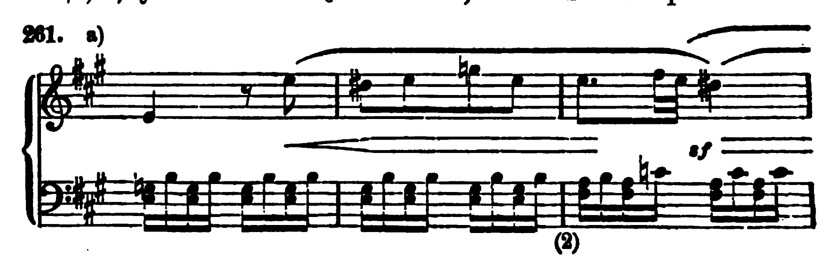
259.

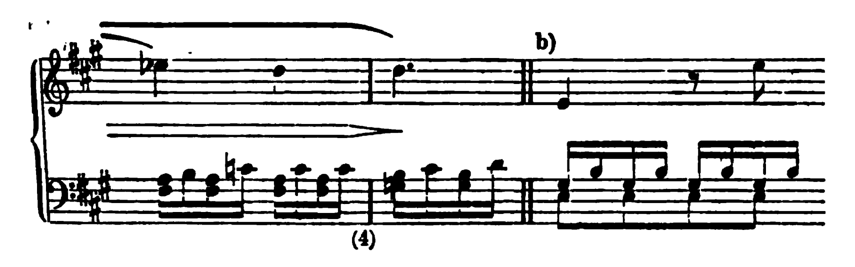
Wir sehen, auch hier gelten die Satzregeln nicht in voller Strenge. Der vierstimmige Satz ist bis auf das viermalige des im Auftakt des 8. Taktes streng durchgeführt, zeigt aber Takt 3—4 eine Oktavenparallele, die Beethoven im Satz Note gegen Note gemieden hätte (Fig. 260a); statt der vier des würde die Führung in Fig. 260b die Vierstimmigkeit durchgeführt haben:



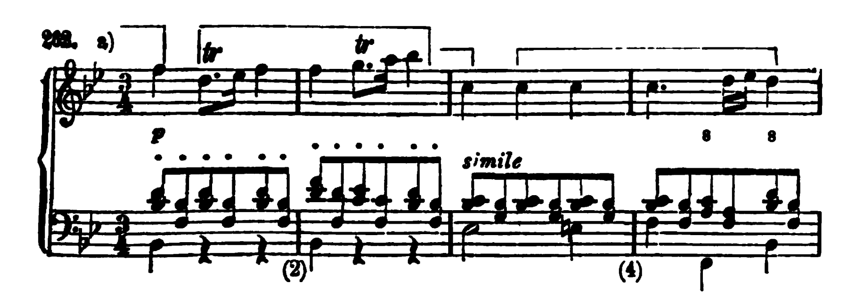
Die Oktavenparallele ist zulässig, weil sie nicht wirklich gemacht wird, sondern nur bei Verwandlung in den Satz Note gegen Note erscheinen würde. In allen solchen Fällen wird es sich darum handeln, ob die betreffende zweite Verdoppelung an sich gut ist oder nicht; hier ist as Grundton in as^6 (S^6), seine Verdoppelung daher auch parallel unbedenklich, sofern nur der gleichzeitige Hinübertritt der Stimmen mit seiner fatalen Gleitwirkung vermieden ist.

Aehnlich wie Fig. 259 gedachte Führungen gewinnen durch uneigentliche Schreibweise im Klaviersatz gelegentlich ein abweichendes Aussehen, z. B. im 1. Satz von Beethovens Sonate op. 2 II:





Denn hier ist natürlich der Baß nicht fortgesetzt von e nach h ꝛc. hinaufschlagend gedacht, sondern auf e bleibend und dasselbe repetierend (vgl. 261 b). Speziell der Klaviersatz ignoriert überhaupt in der Schreibweise gern die Scheidung der Baßstimmen und der Mittelstimmen (vgl. Fig. 241 ff.), ohne daß aber darum diese Scheidung auch für den gebildeten Hörer verloren ginge. Doch kann man wohl unbedenklich zugestehen, daß das Schlußergebnis dieser ungenauen Schreibweise eine verminderte Bedenklichkeit gegenüber Satzverstößen ist, welche die in gleiche Noten gebrachte Satzgrundlage aufweisen würde. Freilich ist ja immer nicht zu vergessen, daß eigentlich überhaupt nur bei wirklich gleichzeitigem Uebertritt zweier Stimmen aus einer Oktave in eine andere oder aus einer Quinte in eine andere die unangenehme Störung des Geschäftes der Einzelunterscheidung der Stimmen durch die allzu große Verschmelzung stattfindet und daß dieselbe am unangenehmsten bei Sekundfortschreitung der Stimmen ist. Das Trio des Menuetts in **Mozarts** B-dur-Quartett (Köchel 458) begleitet den Gesang der Oberstimme mit nur die Harmonie markierendem Baß, aber fortgesetzt in Achteln im Akkord figurierten beiden Mittelstimmen; die Figuration ist aber so eingerichtet, daß die Grundlage des Satzes der Begleitung nicht fünf-, sondern nur vierstimmig wird. Ein Parallelgehen mit der Melodie ist dabei aber fast ganz vermieden (nur Takt 4 das c d durch Figuration überbrückt):
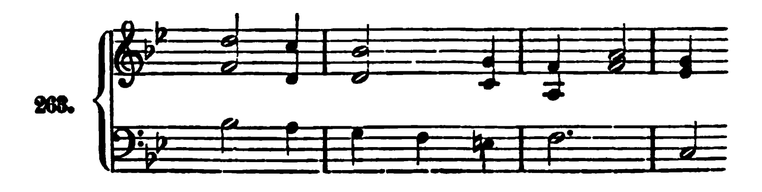


(6)

b)

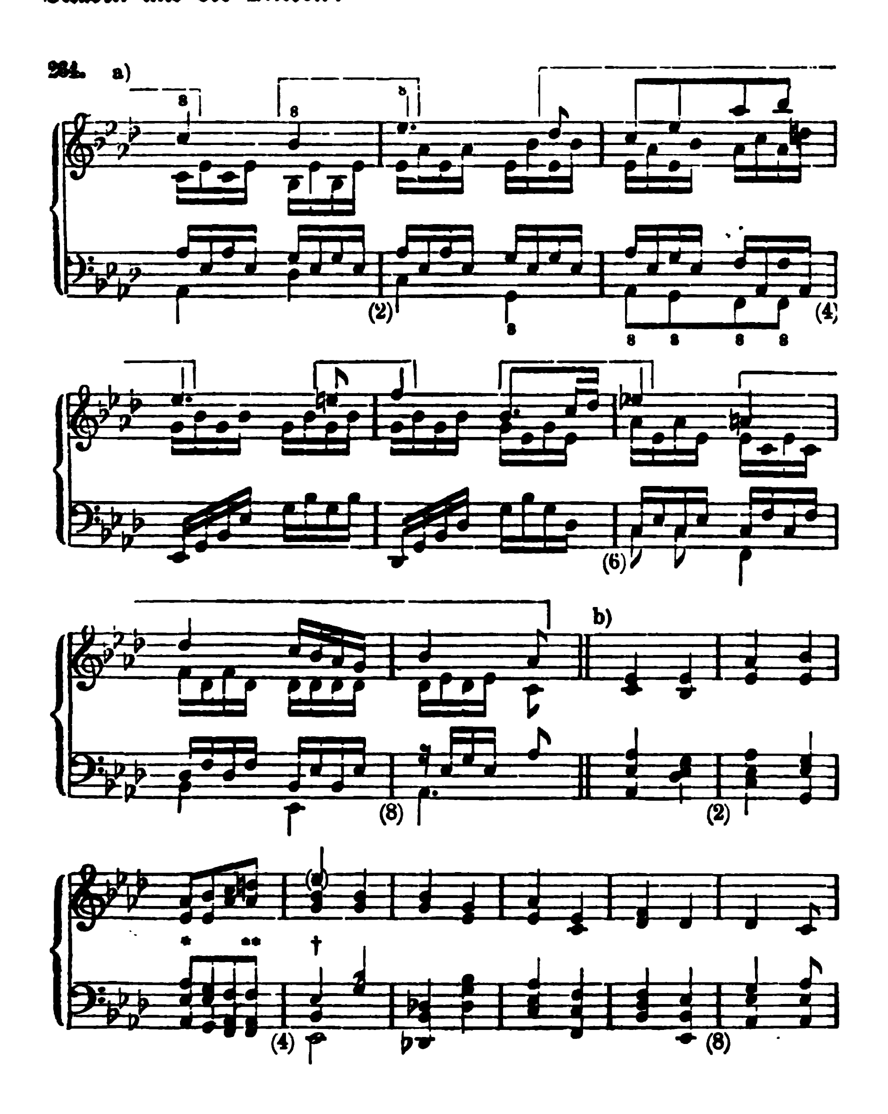
(8)

Dagegen weist aber der durch die Figuration vertretene *vier*stimmige Satz der Begleitung in Takt 5—8 eine ganze Reihe Brechungsoktaven auf, gegen die wiederum nichts einzuwenden ist, da wir die Gleichbedeutung der Oktavenbrechung mit der Tonrepetition ausdrücklich konstatiert haben (S. 138) und sogar eine fortgesetzte Bewegung einer Begleitstimme in gebrochene Oktaven unanfechtbar ist. Nur schmilzt die Grundlage der Begleitung für solche Strecken von der Vierstimmigkeit zur Dreistimmigkeit zusammen, hier etwa:

263.

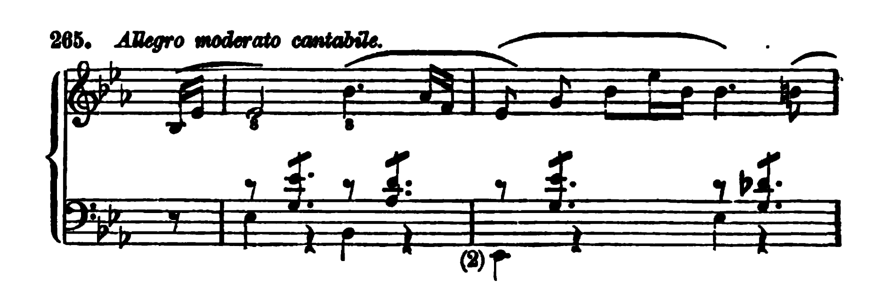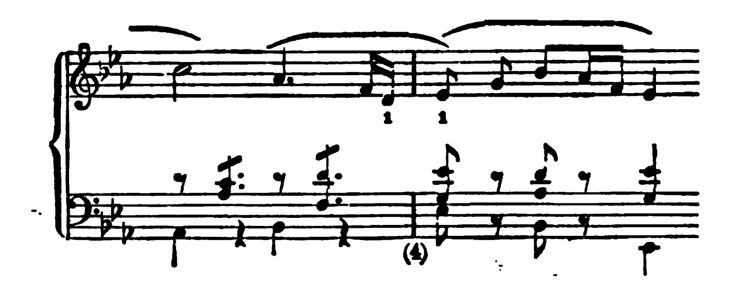


Die Fortsetzung von Fig. 259 (Sonate pathétique) figuriert auch den hinzukommenden Tenor akkordisch und zeigt daher eine fünfstimmige Grundlage, die sich aber ebenso wenig von Brechungsoktaven freihält und daher die Stimmzahl der Grundlagen ebenfalls mehrmals wechselt; gleich zu Anfang geht die Oberstimme der Begleitung in Oktaven mit der Melodie:



Das Beispiel lehrt uns einige neue Eigenschaften der durch Akkordfiguration bereicherten Begleitung. Die Herausziehung der Grundlage (264 b) zeigt bei * trotz der Fünfstimmigkeit das Fehlen der Terz, bei ** den Leitton d als Spitze ohne die erwartete Fortschreitung zu es; dieses es bringt aber die Melodie, welche auch bei * die fehlende Terz zeigt. Wir sehen also, daß die Begleitung bald mit den Tönen der Melodie rechnet, bald nicht. Handelt es sich um die Begleitung einer Singstimme oder eines Streich- oder Blasinstruments durch Klavier, so wird im allgemeinen die Verschiedenheit der Klangfarbe solcher wechselnden Einbeziehung und Nichteinbeziehung in die beabsichtigte Gesamtwirkung Schranken ziehen. Hier aber, wo nur eine Klangfarbe herrscht, ebenso aber z. B. auch im Streichquartett, steht es jederzeit der Begleitung frei, in einen Melodieton hinein zu leiten, ohne doch selbst denselben zu nehmen. Mit anderen Worten, die durch akkordische Brechung hergestellte Begleitung schwankt frei zwischen der Auffassung als Markierung einer größeren Anzahl Stimmen und als wirkliches Fortschreiten von einem Tone der Harmonie zum anderen als Ersatz des verlassenen. Das ist in Fig. 264 besonders auffällig Takt 5—6, wo die Doppelgriffigkeit für die linke Hand ganz wegfällt und statt zweier als solche notierten Stimmen nur mehr eine zu sehen ist. Diese eine stellt aber wohl noch ebenso wie vorher die zwei drei Stimmen vor; denn das Es des 4. Taktes schreitet auf den 5. Takt in der Tiefe nach Des fort, und im Auftakte des 5. Taktes zeigen sich sehr deutlich g und b als durch Wiederholung festgestellte harmonievertretende Töne, so daß offenbar durch das Hinaufschreiten der Stimmen mit es g b es g b die in die Tiefe geratenen Mittelstimmen wieder höher geschoben werden. Wenn auch vielleicht 264 b nicht ganz verrät, wie man die Stelle hört, so deckt es doch wohl ungefähr die Sachlage auf.

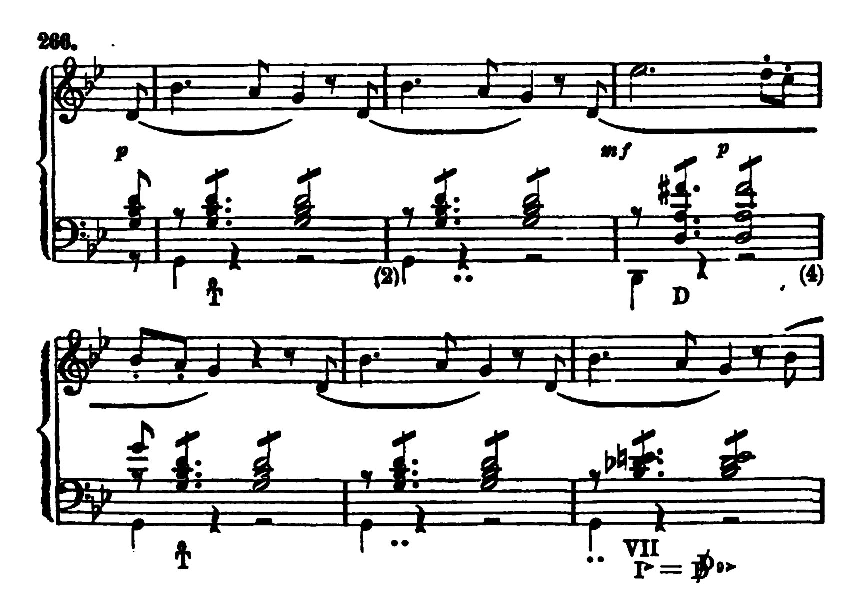
Unter die figurierten Begleitungen gehört natürlich auch das „Bumjak" (Fig. 241), wenn es lebhaftere Bewegung annimmt als die Melodie, wie z. B. hier (Haydns Quartett Es-dur, Payne 52):

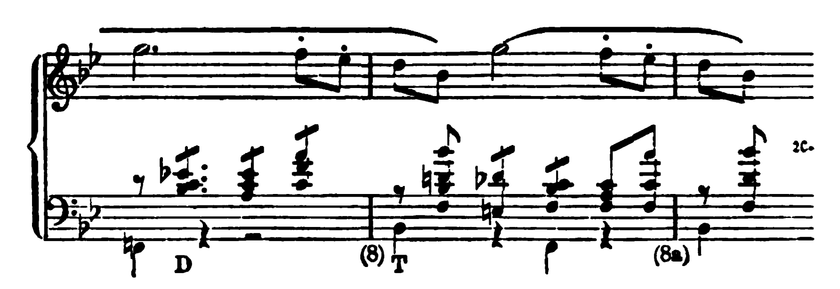




Auch hier haben wir wieder das gelegentliche Mitgehen mit der Melodie. Die Oktaven (in Gegenbewegung) zwischen Melodie und Baß vom Schluß des ersten Taktmotives zum Anfange des zweiten kommen als solche nicht zum Bewußtsein, weil der Uebertritt von es nach b gar nicht motivisch erfolgt, sondern nur als totes Intervall zwischen den Motiven liegt. Die Parallelbewegung Takt 2 (Baß b—es, Melodie b as f es) ist wohl tautologisch, meidet aber effektive Parallelen; dagegen geht Takt 4 thatsächlich die Oberstimme der Begleitung mit der Melodie von d nach es, was aber unanfechtbar ist.

Das zweite Thema des ersten Satzes von Mozarts G-moll-Streichquintett hat durchaus diese Art von Begleitung, die zweite Bratsche nimmt zunächst den Ton des Cello in der höheren Oktave auf, so daß die Begleitung wesentlich dreistimmig ist und erst im 7. Takt reelle Vierstimmigkeit annimmt:





Etwas reicher in der harmonischen Figurierung ist das Adagio cantabile von Haydns A-dur-Quartett (Payne 64), das übrigens merkwürdig ist durch Aufnahme von allegroartigen Elementen in die Melodie, deren Begleitung denn auch sofort in die Manieren des vorigen Paragraphen umschlägt:

207.
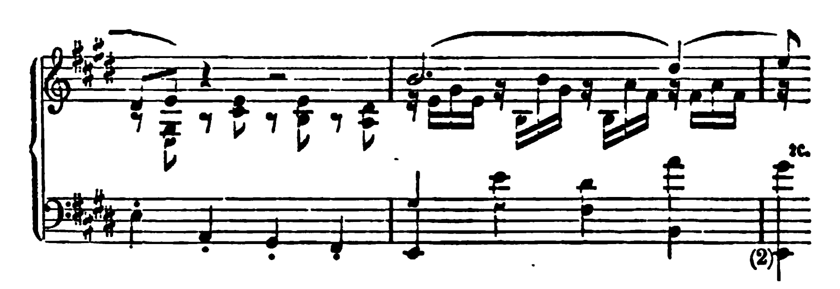
mezza voce

(2)

NB.

(4)

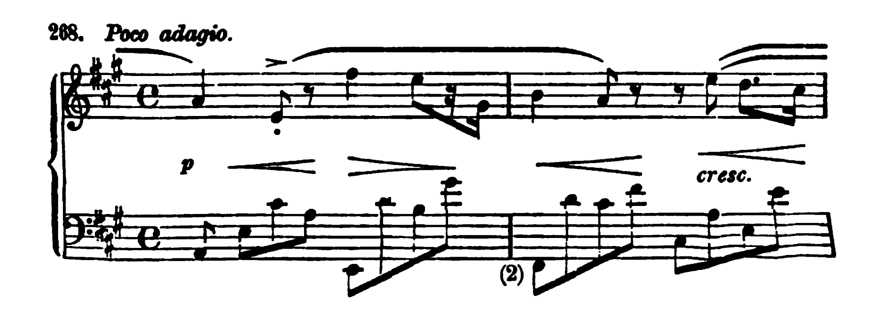
(8)

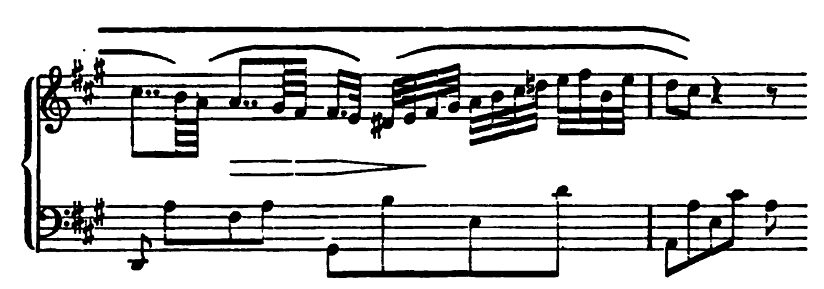


Der zweite achttaktige Satz steigert die Figuration durch Sechzehntelbewegung in der zweiten Violine. Immer wieder tauchen aber kontrastierende allegroartige (aber in demselben Tempo gespielte) Partien in der ersten Violine auf, die jedesmal ähnlich behandelt werden, wie hier im 4. Takt (NB.), d. h. die Passage ist unbegleitet und die Schlußnoten werden Note gegen Note gesetzt.

Die weit auseinandergelegten Akkordbrechungen, welche sich im Ensemblesatz für mehrere Instrumente ganz von selbst einstellen, sind der Klaviermusik aus technischen Gründen ursprünglich fremd und kamen erst durch die Virtuosenkomponisten des 19. Jahrhunderts in Aufnahme. Bei Field treten sie aber doch schon in ganz ähnlichen, wenn auch minder raffiniert ausgestalteten Formen auf, wie bei Thalberg, Chopin und Liszt. Das weitgriffige Arpeggio giebt dem Klaviersatz die volltönenden Wirkungen des Orchestersatzes besonders auch im piano. Vergleicht man z. B. Couperins Satz mit dem Chopins, so erkennt man, welche Rolle im neueren Klaviersatz die Heranziehung der tieferen Tonlagen zur Mitwirkung und Kontrastierung der Sopranlage spielt. Ein paar Proben mögen das Interesse des Kompositionsschülers für diese Wirkungen wecken und ihn zur Aufsuchung anderer in der Litteratur anregen. Fields A-dur-Nocturne beginnt:

268. *Poco adagio.*



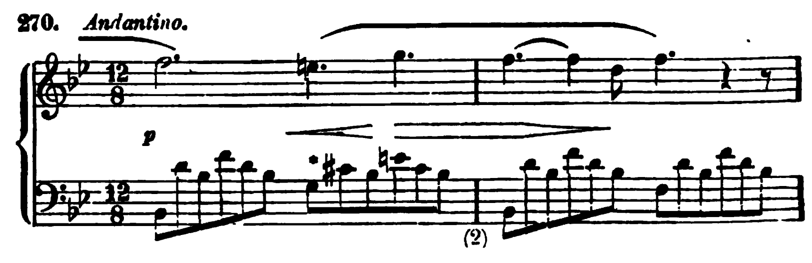


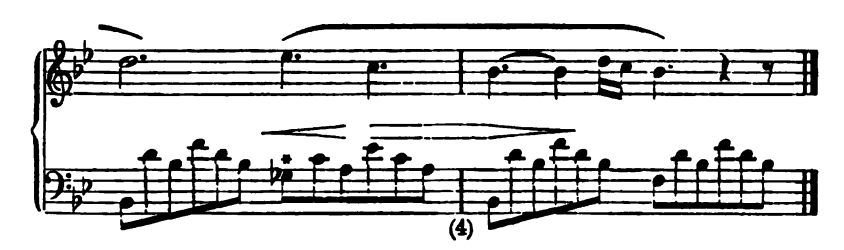
Da haben wir eine vollstimmige akkordische Begleitung in der Gestalt einer einzigen Stimme, die aber natürlich für das Ohr sich mindestens in zwei zerlegt, den auf die Hauptzeiten (zu Anfang und in der Mitte des Taktes) die Harmonie fundamentierenden Baß und eine durch stimmige Brechung drei weitere Begleitstimmen vertretende Mittelstimme. Die weite Lage der damit vorgestellten Harmonie und dazu noch die gezackte Form der Brechung erschweren ein genaues Verfolgen der einzelnen vertretenen Stimmen und gestatten daher eine sehr freie Behandlung derselben. Diese zeigt sich sogleich in der Weiterführung des ersten Akkords, die alle Fortschreitungen vertauscht in eine andere Oktave legt, nämlich statt:

269. 

Auch beachte man die abnorme Baßführung von klein cis zu groß D statt klein d, durch welche der Tritonus D—Gis herbeigeführt wird. Aber wer möchte das tiefe D missen? Auch eine Verlegung des cis und gis in die tieferen Oktaven würde die Stelle nicht besser, sondern schlechter machen. Es muß daher für weite Akkordbrechungen die Möglichkeit anerkannt werden, daß Oktavverlegungen für die normalen Fortschreitungen eintreten; das Ohr erkennt dieselben und freut sich ihrer als eines Mittels, die Starrheit und Massivität des harmonischen Satzes zu durchbrechen. Auch die B-dur-Nocturne Fields zeigt ähnliche Oktavverlegungen (die auf die Taktmitte fallenden Töne repräsentieren Sexten- und Quinten- statt Terzen- und Quartenschritte des Basses):

270. *Andantino.*
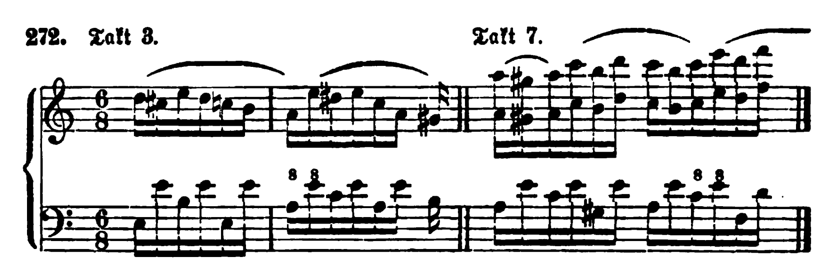




Der Anfang von **Chopins** Cis-moll-Nocturne mag die Steigerung zeigen, welche die Weitgriffigkeit gegenüber Field erfuhr:

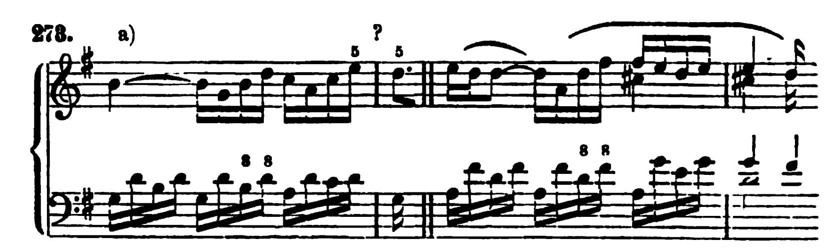
271. *Larghetto.*

Der bescheidene Ausgangspunkt solcher kühner Bildungen der neueren Zeit sind die „Albertischen Bässe" des 18. Jahrhunderts, jene primitiven stereotypen Akkordbrechungen in enger Lage, welche ungezählte Andantes, Andantinos, Allegrettos u. s. w. bis in die beste Zeit der Wiener Klassiker hinein aufweisen. Besonders in den Klaviersonaten und Konzerten Mozarts spielten dieselben eine große Rolle. Die bei dieser Art von Begleitung sich in Menge einstellenden offenen Oktavenparallelen (wenn nämlich eine Bewegung im Akkord unglücklicher-

weise gerade in demselben Moment sich in der Melodie ereignet, wo die konstante Brechungsweise denselben Schritt in der Begleitung bringt) werden zwar dadurch entschuldigt, daß solche feststehenden Akkordbrechungen nicht melodisch, sondern nur harmonisch und rhythmisch gehört werden sollen, und offenbar hat auch der gegen Satzunreinheiten so empfindliche Mozart so oder ähnlich geurteilt: das unangenehme Naturereignis der auffallenden plötzlichen Verschmelzung von Melodie und Begleitung zu gleicher Tonbewegung ist aber durch solche Ueberlegungen nicht aus der Welt zu schaffen. Gegenüber reinen Oktaven- und Quintenparallelen giebt es eben überhaupt keine Entschuldigung, wenn dieselben anders denn als mixturartige Klangverstärkungen auftreten. Das ist wenigstens das Verdikt, das der fortschreitende Kunstgeschmack über solche Gelegenheitsparallelen gesprochen hat. Es ist jederzeit leicht, dieselben zu meiden, und der Kompositionsschüler soll sich zur Norm machen, sie nie zu schreiben. Mozart schreibt in der 3. Variation in der A-dur-Sonate (Köchel 331):
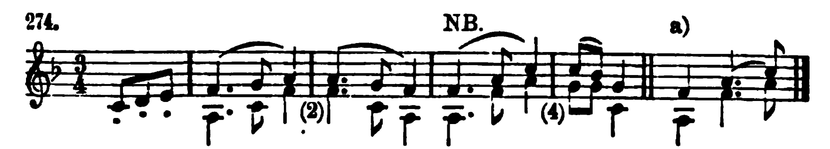


An beiden mit 8 8 markierten Stellen fallen hier allerdings die Parallelen zwischen Ende des einen und Anfang des anderen Motives; das ist aber nicht der Fall in den folgenden Beispielen aus dem Andante von Mozarts Sonate facile in C-dur:



Für diejenigen, welche über dergleichen „zufällige" Oktaven (deren Fehlerhaftigkeit aber eben gerade in ihrer Zufälligkeit beruht) allzu milde denken, sei hier eine kleine Brahms- bezw. Bülow-Anekdote eingeschaltet, welche wenigstens beweist, daß Brahms dergleichen Zufälle scheute. Es war in den ersten Zeiten der Hamburger „Neuen Abonnementskonzerte"

unter Bülow, daß dieser an einem Abende, wo auch Brahms in Hamburg anwesend war, die Beethovensche „achte" aufführte, bekanntlich eine seiner Glanzleistungen als Dirigent. Da war denn mein Erstaunen nicht gering, als sich das Trio des Menuetts im dritten Takt mit einem neuen Rhythmus in den Hörnern präsentierte:
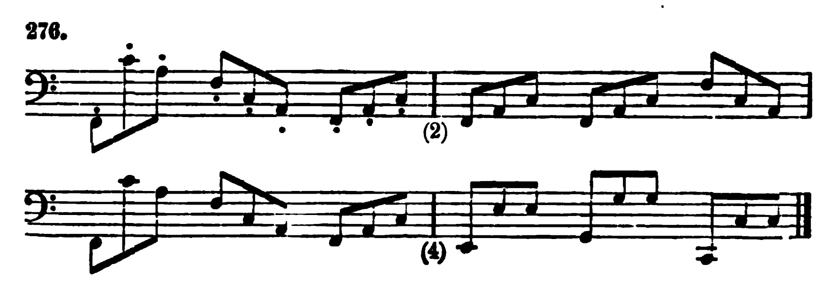


an Stelle des allein überlieferten (Fig. 274a). Aber was ist das? bei der Wiederholung der Stelle höre ich deutlich Oktavenparallelen zwischen der Melodie und dem arpeggierend begleitenden Cello. Ein Blick auf die in der Hand meiner neben mir sitzenden Frau befindliche Partitur bestätigt mir die durch Aenderung des Rhythmus entstandene Parallelführung:



Nach dem Konzert beim gemütlichen Zusammensein in Ehmkes Restaurant am Gänsemarkt forschte ich nach der Herkunft der Aenderung und erhielt von Karl Bargheer, dem Konzertmeister, die Auskunft, daß (der nicht anwesende) Bülow in der Probe erklärt habe, der überlieferte, im dritten Takt umsetzende Rhythmus sei nicht Beethovensch, so könne Beethoven nicht geschrieben haben. „Nein," warf der anwesende Brahms ein, „das hat Bülow nicht gesagt; sondern er hat gesagt, daß Beethoven nicht so geschrieben **hat**." Und nun erzählte Brahms von einem in seine Hände gelangten Korrekturblatt der Symphonie mit eigenhändigen Einzeichnungen Beethovens, auf welchem die fragliche Stelle so stehe, wie sie heute gespielt worden. „Auch mit den Oktaven zwischen erstem Horn und Cello?" warf ich ein. Allgemeines Entsetzen. „Oktaven? wo?" Eine Partitur war nicht zur Hand. Der anwesende erste Cellist K . . . war nicht in der Lage, Auskunft zu geben, wie sein Part in dem betreffenden Takt lautete, entsann sich aber nicht einer Aenderung in demselben gegen das Gewohnte. Musikdirektor S . . ., der ganz aufgeregt aufgesprungen war, verlängerte die Muschel seines rechten Ohrs mit der Hand, um schärfer die im Geiste reproduzierte Stelle zu hören, erklärte aber: „Ich höre keine Oktaven". Am folgenden Vormittag suchte ich Brahms im Hotel auf und lieferte ihm den Beweis für meine Behauptung. „Es sind ja nur", bemerkte ich, „Oktaven im Akkord; aber sollten dieselben nicht doch einen Pedanten veranlaßt

haben, die Stelle zu ändern?" „Beethoven war ein Pedant!" fuhr Brahms dazwischen. „Gestatten Sie eine Frage," fuhr ich fort, „würden Sie die Oktaven stehen lassen, wenn Sie dieselben in einer ihrer Partituren entdeckten?" „Niemals!" rief Brahms mit gerötetem Antlitz. Daß an der ganzen Geschichte zweifellos der Stecher schuld gewesen ist, wurde mir erst später klar. Beethoven hat ganz gewiß die Hörner ursprünglich so geschrieben, wie damals unter Bülow auf Brahms' Mitteilung hin restauriert wurde, aber ohne die Oktaven im Cello; der Cellopart hat vielmehr im dritten Takt gelautet wie im ersten:



Beethoven hat die durch den Stichfehler c a f statt f a c entstandenen Parallelen bei einer späteren Revision entdeckt, die Aenderung des Stechers entweder nicht als solche erkannt, oder aber wegen des besseren Anschlusses an das folgende e gutgeheißen und die emphatische Aenderung des Rhythmus vorgenommen, durch welche das Trio ganz sicher bedeutend gewonnen hat. Die fragliche Aufführung wird wohl die einzige mit der veränderten Lesart geblieben sein. —

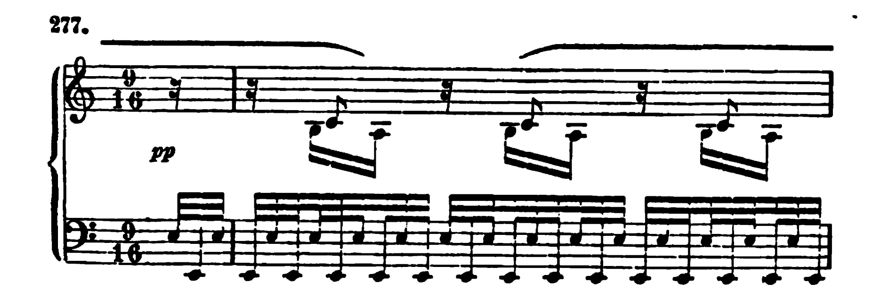
§ 4. Begleitende Akkordfiguration mit eingestreuten Durchgangs- und Wechselnoten.

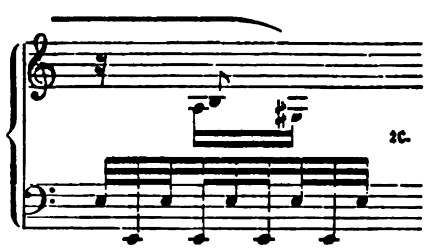
Natürlich begegnen uns alle die Mittel reicherer Ausgestaltung, welche wir gelegentlich der Variierung einer Melodie durchzusprechen hatten, auch wieder als Mittel, die Begleitung fertig vorliegender Melodien in verschiedener Weise zu gestalten. Ganz besonders gehören dahin auch die Ausschmückungen durch melodische Nebennoten. Es ist eine unverkennbare Tendenz der modernen Satztechnik, die allzu klar zu Tage liegende Harmonie durch leichtes Beiwerk zu verhüllen. Seit die immanenten Gesetze logischer Entwickelung der Harmoniebewegung ins Gemeinbewußtsein übergegangen sind (d. h. seit Anfang des 18. Jahrhunderts), hat sich mehr und mehr ein positives Wesen im musikalischen Ausdruck eingebürgert, das für gewisse Stimmungen nicht den rechten Ton treffen könnte, wenn nicht für das der früheren Zeit eigene

schwankende Wesen der Tonalität Ersatz geschafft würde durch solche künstliche Verschleierungen der harmonischen Entwickelung. Solange die traditionelle Lehre der Kirchentöne noch der bestimmten Bewegung der Harmonie um ein natürliches Centrum verwirrend im Wege stand, bedurfte es freilich solcher Mittel nicht und waren die der Natur der Kirchentöne mehr oder minder Gewalt anthuenden Schlußbildungen (Klauseln) die unentbehrlichen Stützpunkte für das unsicher hin und her schwankende harmonische Wesen. Heute greift man sogar wieder auf die Kirchentöne zurück, um wenigstens für Momente sich in einen Urzustand zurückzuversetzen, dem die volle Klarheit der Gesetze der Harmoniebewegung noch nicht aufgegangen war. Ja es mehren sich die Versuche, selbst für ganz lang ausgesponnene Tonsätze einer eigentlichen befriedigenden Schlußwirkung aus dem Wege zu gehen. Der Genuß der Frucht vom Baume der Erkenntnis bringt die alten verdrießlichen Folgen und das Verlangen nach der früheren Blindheit stellt sich ein. Wir wollen gewiß denen nicht das Wort reden, welche in der Verleugnung der erkannten Wahrheiten das Heil der Kunst der Zukunft sehen und alles, was nach Gesetz und Regel aussieht, bekämpfen und verwerfen. Aber wir erkennen es als unsere Aufgabe an, die mancherlei Komplikationen, auf welche die künstlerische Phantasie geführt wurde, um dem durch die Gesetze der Logik gebotenen Selbstverständlichen den Reiz des Rätselhaften, Unbekannten, Neuen zu geben, soweit möglich allmählich zur Sprache zu bringen und den Kompositionsschüler auch mit den verwickelteren Ausdrucksformen der Gegenwart vertraut zu machen. —

Eine einfache akkordische Begleitung, die auf die schweren Zeiten Baßtöne bringt und durch nachschlagende Mittelstimmen auf die leichten Zeiten die Harmonie vervollständigt, gewinnt einen ganz eigenartigen neuen Reiz, oft direkt einen Anflug tiefer Melancholie, wenn eine Nachbarnote für einen Akkordton eingestellt und dadurch die Konsonanz der Harmonie verzögert wird. Ich erinnere nur an die ergreifenden Seufzer der vierten Variation im Schlußsatz von **Beethovens** letzter Sonate (op. 111):

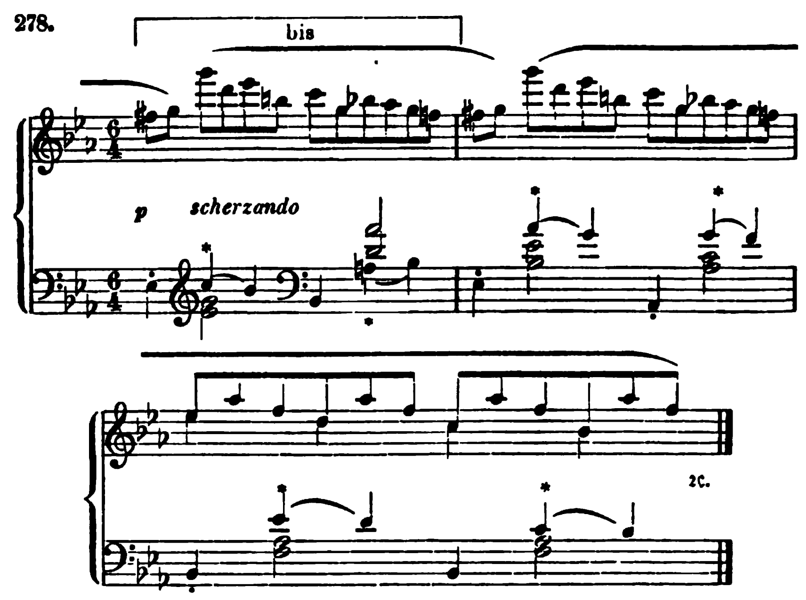
277.





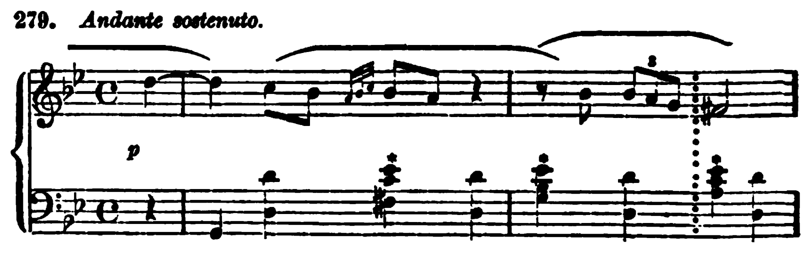
Chopin hat von diesem Mittel vielleicht von allen Komponisten am meisten Gebrauch gemacht. Es sei z. B. an die G-moll-Ballade erinnert, wo gleichzeitig die Melodiestimme in reicher Akkordfiguration mit Wechselnoten in Achteln einhergeht und die Begleitung in Viertelnoten den nach dem Basse nachschlagenden Akkord durch eine Wechselnote verschleiert:
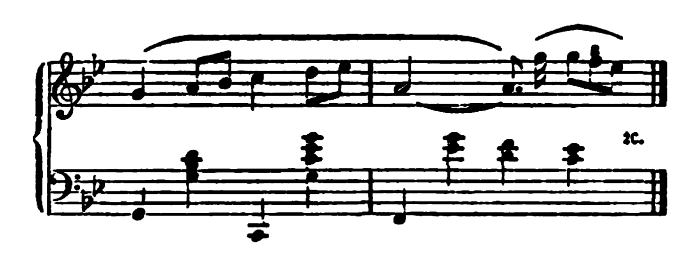
278.



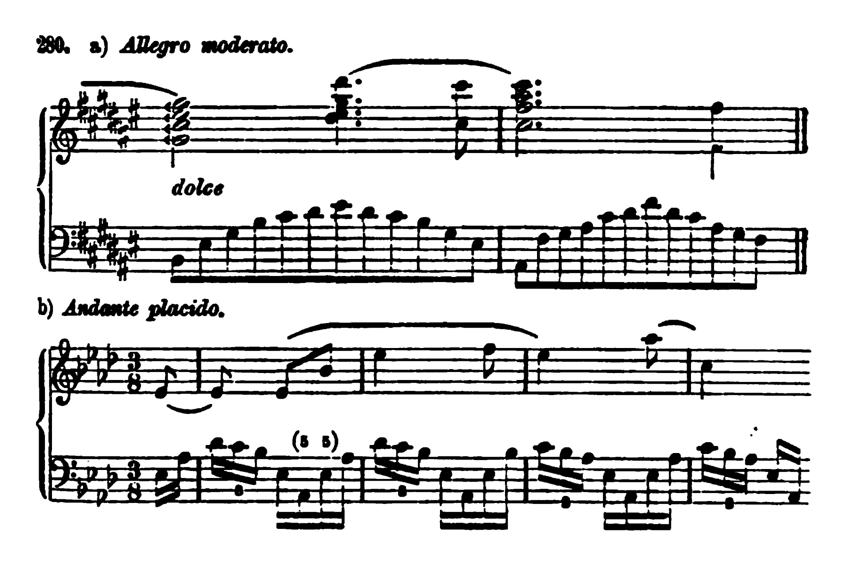
Chopins G-moll-Nocturne op. 37 I verdankt ihre melancholische Färbung zum guten Teil den Wechselnoten in den Harmonien der ersten Takte:

279. *Andante sostenuto.*



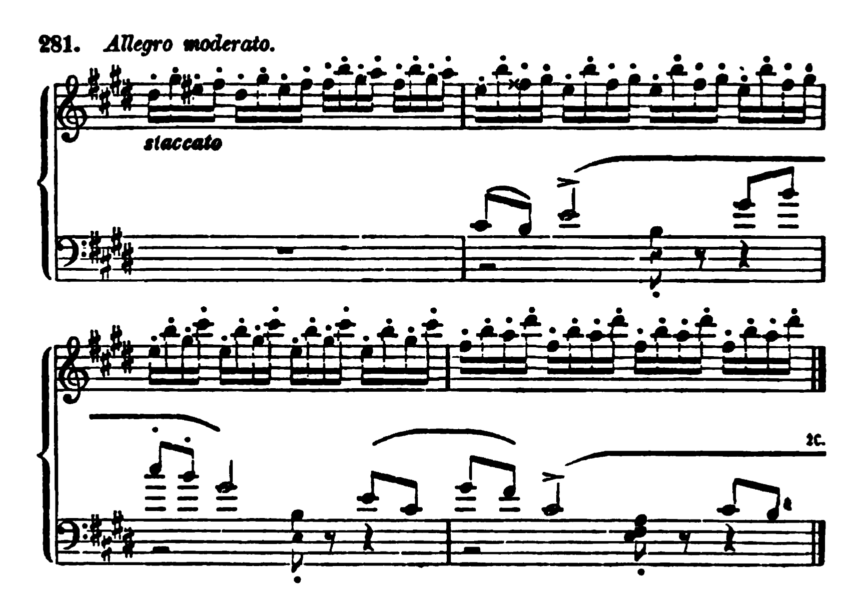


Glatte Durchgänge bleiben natürlich an Wirkung hinter frei einsetzenden Wechselnoten zurück und lassen einem rapiden Arpeggio seine ganze Glätte und Flüssigkeit, wie z. B. in diesen beiden Lisztschen Beispielen (a. Bénédiction de Dieu dans la solitude. b. Au lac de Wallenstedt):



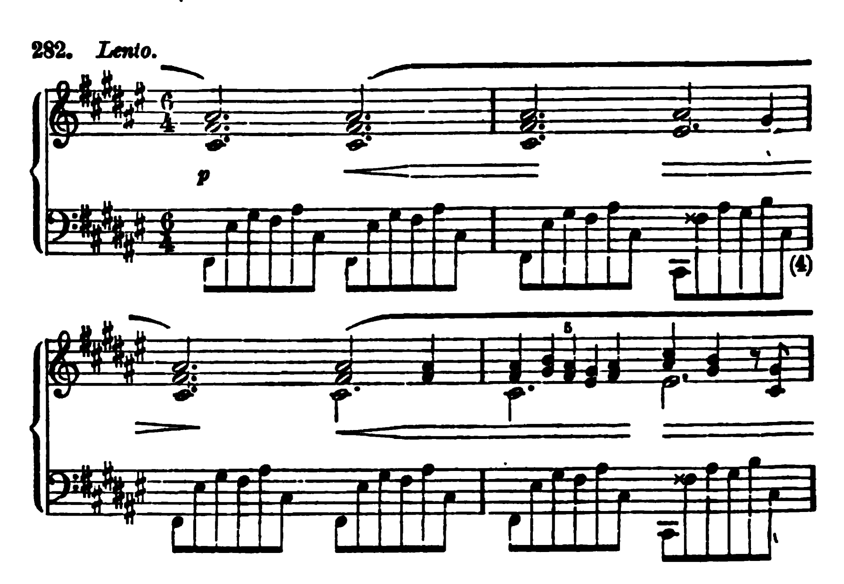
Tschaikoffsky veranschaulicht in seiner „Troikafahrt“ (op. 37 x) glitzerndes Schneegestöber durch eine hochliegende Begleitung in Akkordfiguration mit einzelnen Wechselnoten, während der Gang des „dreie breit“ bespannten Schlittens durch die ruckweise mit Synkopen durchsetzte Mittelstimme gemalt wird und die auf die schlechte Zeit sich kurz und hart darunter setzenden Bässe erkennen lassen, daß die Bahn nicht allzu eben ist und die Fahrt nicht allzu glatt von statten geht:
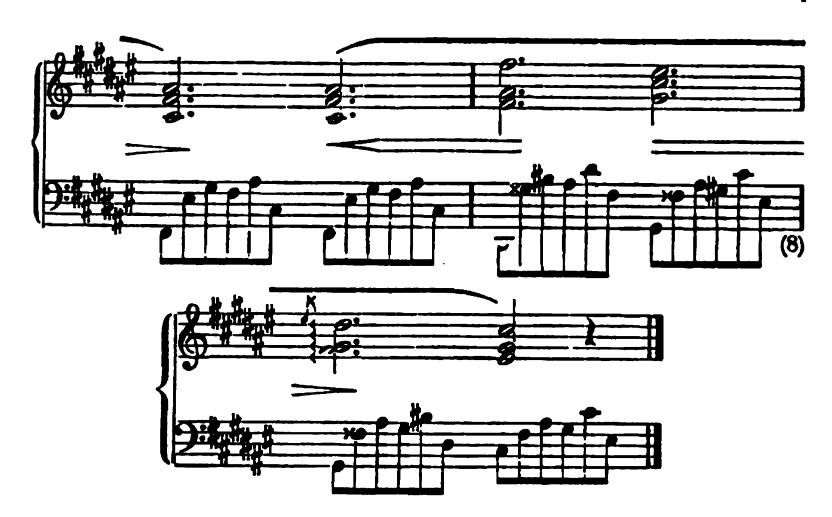
281. *Allegro moderato.*



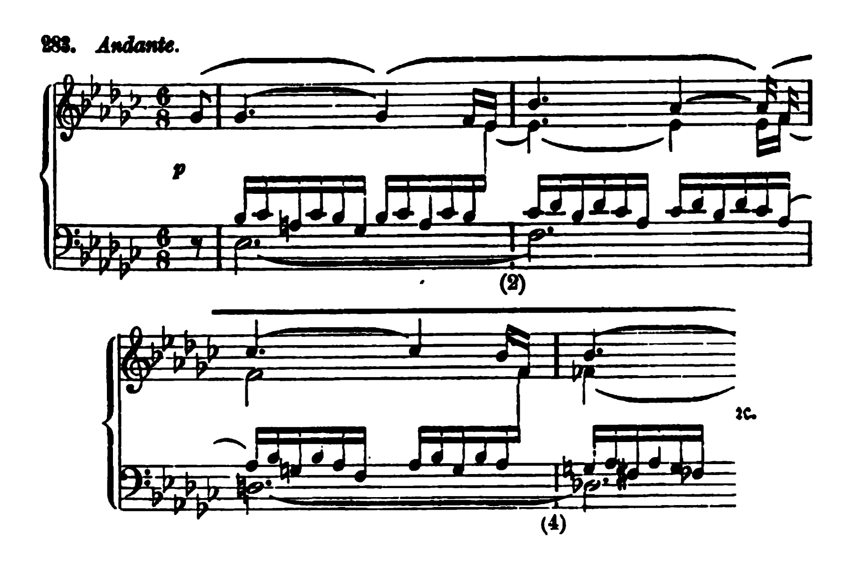
Die von der unteren zur oberen Sekunde umspringende Wechselnote (Anschlag, vgl. S. 141) stellt Chopin in das begleitende Arpeggio ein in dem 13. Prélude:

282. *Lento.*
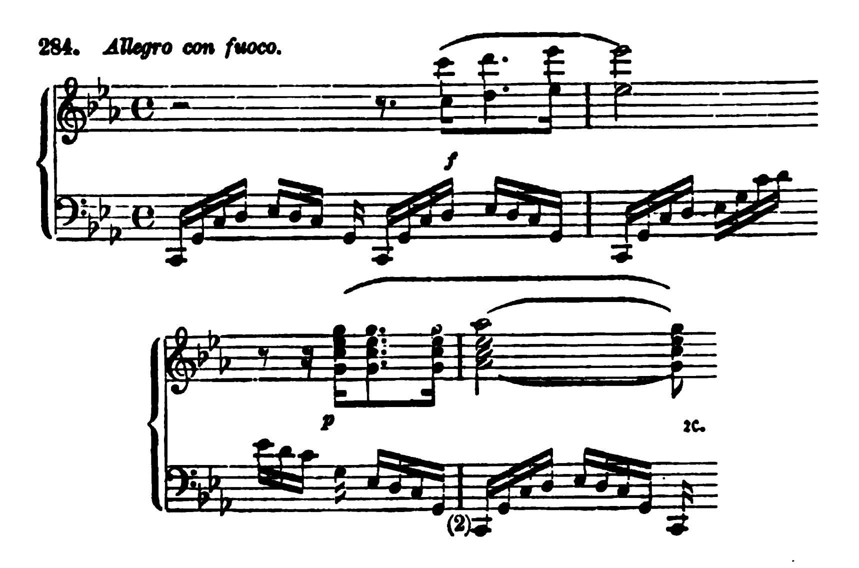




Ist hier die Wirkung der umspringenden Wechselnote eine verhältnismäßig einfache, so steigert sie sich dagegen zu einem förmlichen Einspinnen des Tones der Mittelstimme in der Es-moll-Etüde op. 10 VI von Chopin:
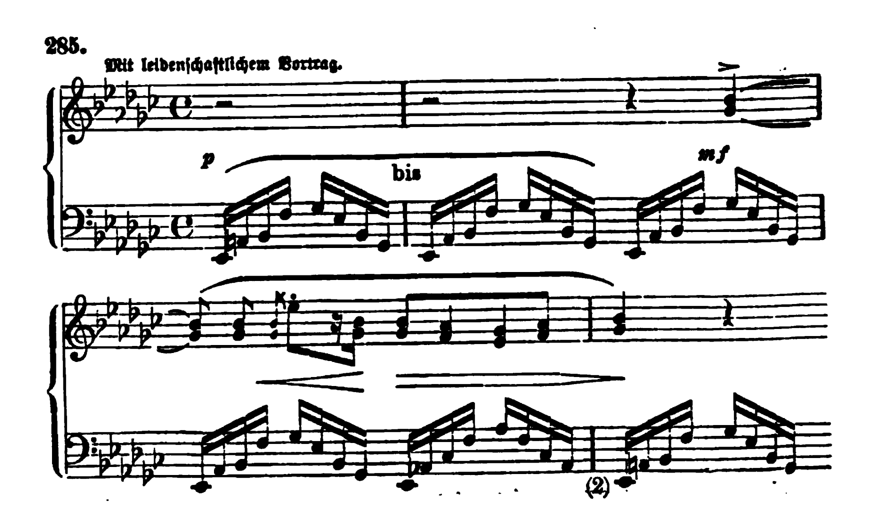


Wird, wie in Fig. 280 und 282, die Melodie durch Akkordgriffe der rechten Hand verstärkt und außerdem mit einem weitgriffigen, durch Durchgänge und Wechselnoten notenreicher gemachten Arpeggio begleitet

so entwickelt der Klaviersatz unter Umständen einen imposanten Glanz, so in Chopins C-moll-Etüde op. 10 XII:

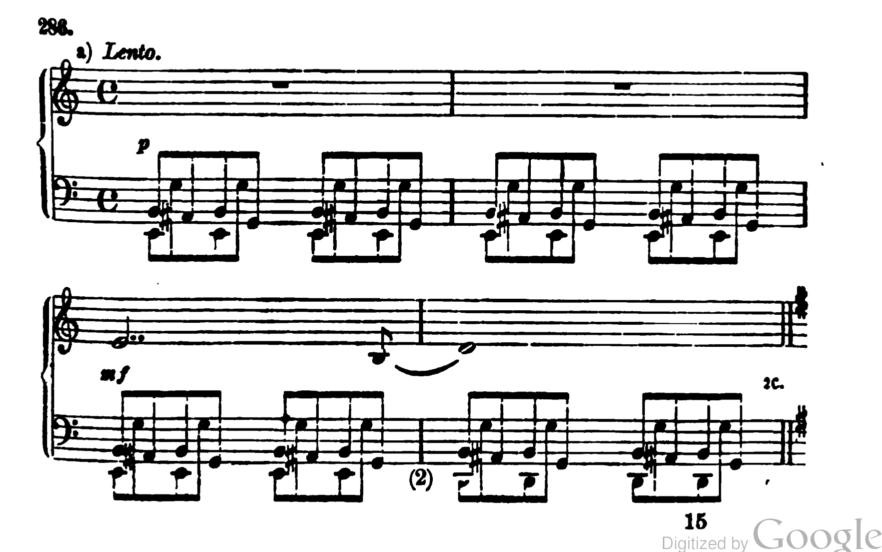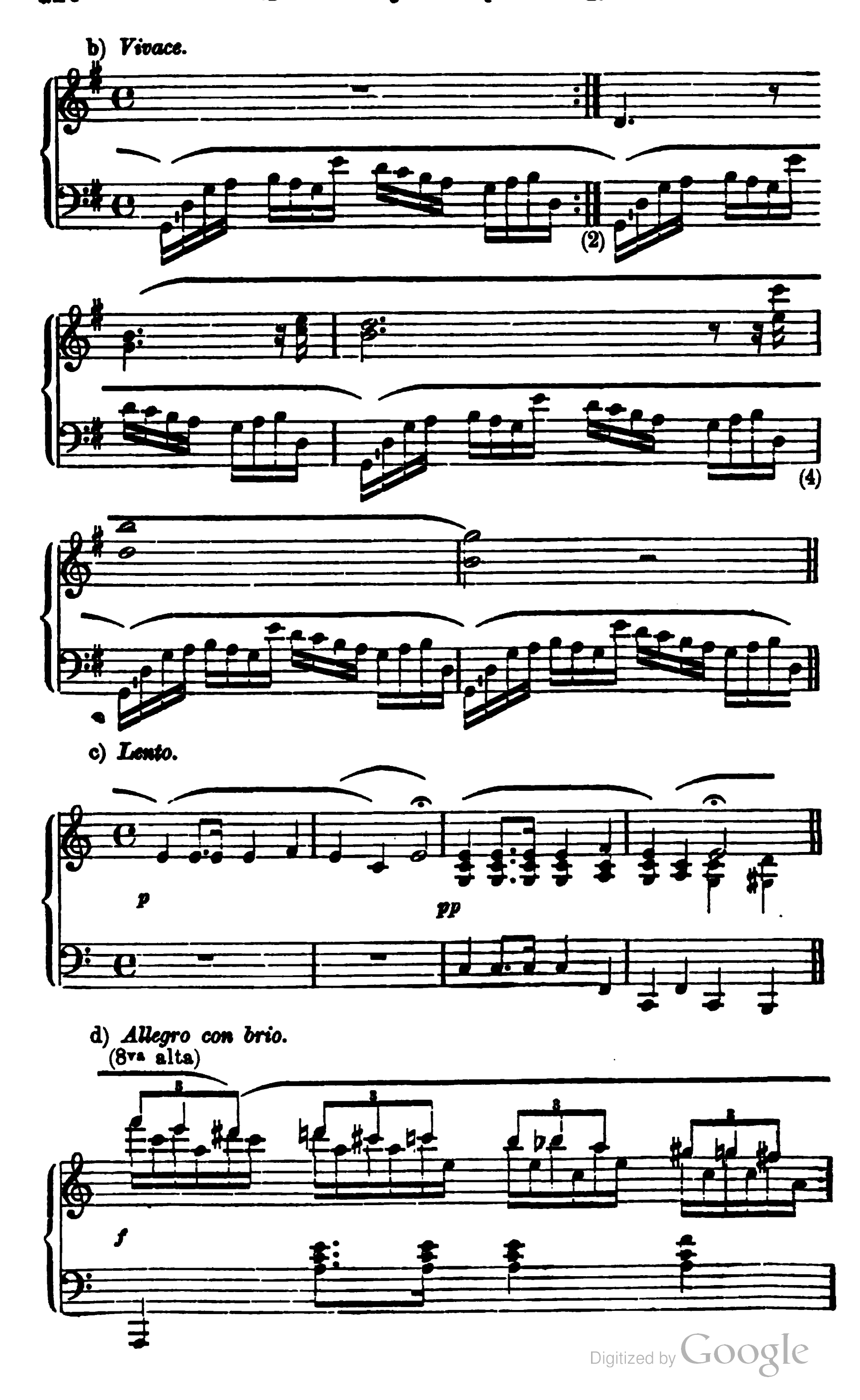


Das Abspringen von Akkordtönen zu frei anschlagenden Wechselnoten innerhalb des gestreckten Arpeggio giebt der Begleitung einen ungestümen, leidenschaftlich erregten Charakter, so in Nr. IX von Theodor Kirchners Klavierstücken op. 2:

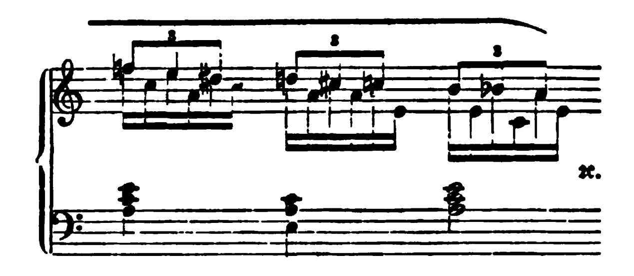


Natürlich können wir hier nicht alle Formen entwickeln, welche die unerschöpfliche Phantasie der Komponisten der akkordischen Begleitung ohne und mit Einführung melodischer Zwischentöne zu geben vermag. Allein schon die schematische Darlegung der verschiedenen Möglichkeiten der akkordischen Brechung, je nachdem die Harmoniegrundlage enger oder weiter angelegt ist, je nachdem 6, 8 oder mehr Einzeltongebungen das durchgeführte Motiv konstituieren, und je nachdem man das glatte Auf- und Absteigen oder irgend eine gezackte Form der Brechung wählt, würde lange Tabellen erfordern, deren Wert für die Anregung der Phantasie aber nicht allzu hoch anzuschlagen wäre. Die besonderen Bedingungen des konkreten Falles werden den angehenden Komponisten auf noch gar mancherlei von den hier aufgezeigten verschiedene Wegen führen. Wir schließen deshalb diese Erörterung mit der kurzen Andeutung noch dreier Chopinschen Beispiele ab, welche wieder den Ausblick auf ganz neue Gebiete eröffnen, nämlich des A-moll-Prélude mit seiner mystischen Kreuzung zweier Begleitstimmen, deren eine im engsten Kreise einen Akkordton umschreibt, während die andere zwischen höheren und tieferen Tönen hin und her geht (Fig. 286 a); des G-dur-Prélude, dessen Figurationsmotiv ein förmliches Thema für sich ist (Fig. 286 b) und der A-moll-Etüde op. 25 XI, welche ein an das 16. Jahrhundert gemahnendes Motiv im Lapidarstil (es findet sich als Hauptgedanke — in derselben Tonart! — in der achtstimmigen Kanzone von Johannes Gabrieli, welche ich im ersten Bändchen der „Alten Kammermusik" in London bei Augener & Cie. herausgegeben habe) mit einem reichen gezackten Arpeggio begleitet, in welches eine chromatische Skala von 2 1/2 Oktaven Ausdehnung hineingearbeitet ist (Fig. 286 c):

286.




b) Vivace.
(2)
(4)
c) Lento.
p
pp
d) Allegro con brio.
(8va alta)
f



§ 5. Aufhebung der Unterscheidung von Melodie und Begleitung.
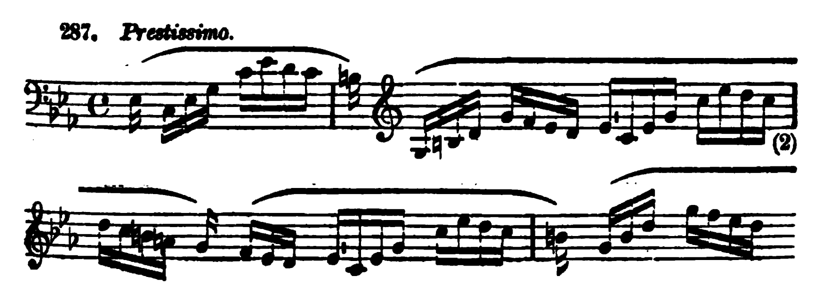
Mancherlei in den vorausgehenden Untersuchungen legt die Frage nahe, ob denn die prinzipielle Scheidung von Melodie und Begleitung radikal durchführbar ist. Einerseits erkannten wir die Möglichkeit der Variierung eines Themas durch Einführung akkordischer Elemente in die Figurierung (S. 142); andererseits sahen wir, daß die Begleitung geradezu in Töne der Melodie hineinspielen kann, derart, daß die Melodietöne wirklich als Fortführung von Tönen der Begleitung gehört werden (Fig. 264, 279 u. 283). Es ist daher nur mehr ein kleiner Schritt zu der Erkenntnis, daß ein freier Tonsatz möglich ist, welcher die Elemente Melodie und Begleitung überhaupt nicht mehr eigentlich streng unterscheidet, und zwar sind zunächst die zwei Haupttypen möglich, daß

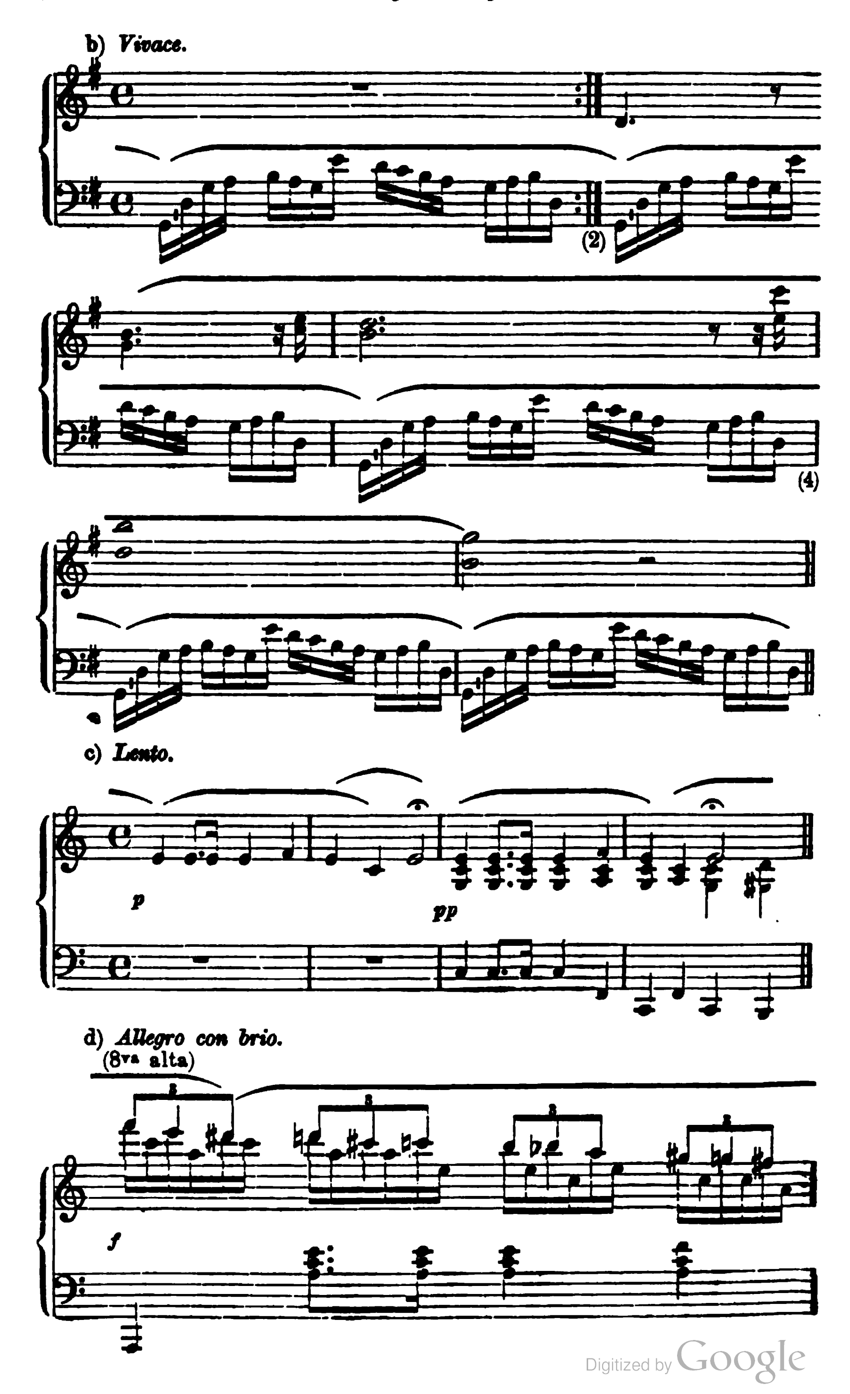
a) eine Melodie so stark figuriert wird, daß jedwede Art weiterer Begleitung entbehrlich ist;

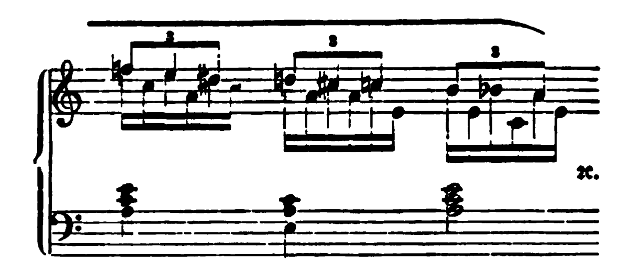
b) ein eigentlicher Melodie entbehrender Tonsatz mehr oder minder das Aussehen einer bloßen Begleitung hat, aber doch eine Melodie durchfühlen läßt, so daß es umgekehrt einer eigentlichen Melodie nicht weiter bedarf.

Beide Typen sind in der Litteratur keineswegs selten anzutreffen. Den ersten repräsentiert in voller Reinheit schon das „Solfeggio" betitelte Klavierstück von Ph. Emanuel Bach (vgl. meine „Altmeister des Klavierspiels" I S. 83—84):

287. *Prestissimo.*




b) Vivace.
(2)
(4)
c) Lento.
p
pp
d) Allegro con brio.
(8va alta)
f
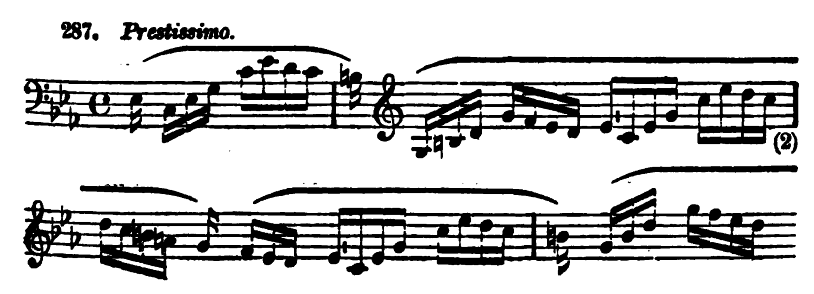


§ 5. Aufhebung der Unterscheidung von Melodie und Begleitung.

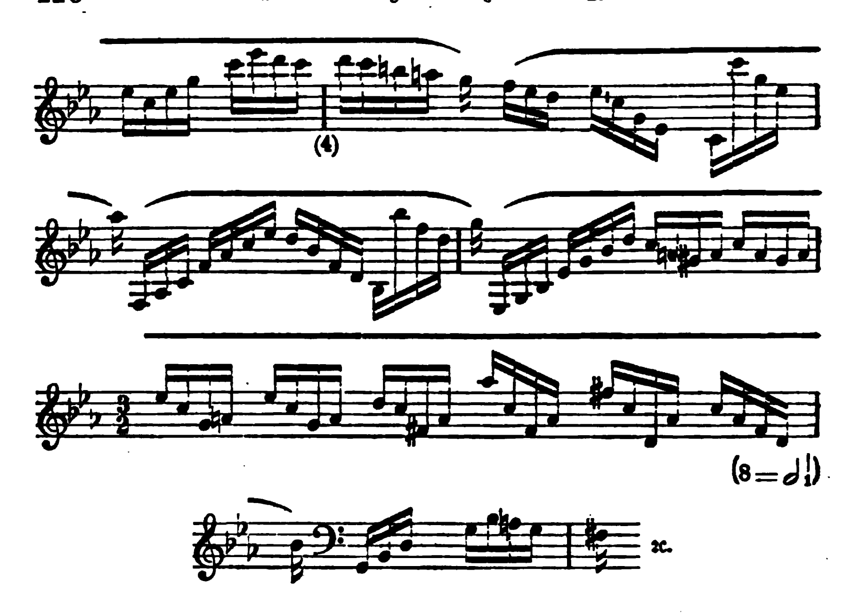
Mancherlei in den vorausgehenden Untersuchungen legt die Frage nahe, ob denn die prinzipielle Scheidung von Melodie und Begleitung radikal durchführbar ist. Einerseits erkannten wir die Möglichkeit der Variierung eines Themas durch Einführung akkordischer Elemente in die Figurierung (S. 142); andererseits sahen wir, daß die Begleitung geradezu in Töne der Melodie hineinspielen kann, derart, daß die Melodietöne wirklich als Fortführung von Tönen der Begleitung gehört werden (Fig. 264, 279 u. 283). Es ist daher nur mehr ein kleiner Schritt zu der Erkenntnis, daß ein freier Tonsatz möglich ist, welcher die Elemente Melodie und Begleitung überhaupt nicht mehr eigentlich streng unterscheidet, und zwar sind zunächst die zwei Haupttypen möglich, daß

a) eine Melodie so stark figuriert wird, daß jedwede Art weiterer Begleitung entbehrlich ist;

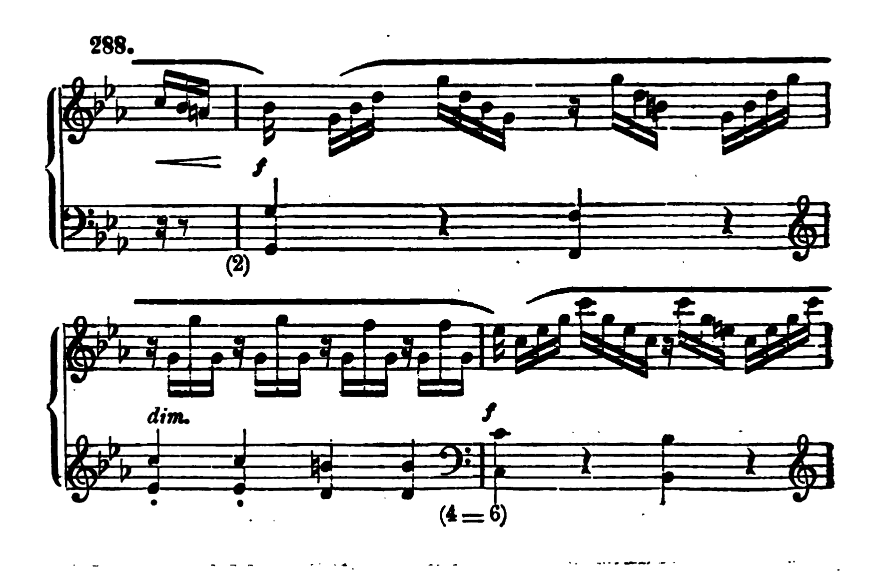
b) ein eigentlicher Melodie entbehrender Tonsatz mehr oder minder das Aussehen einer bloßen Begleitung hat, aber doch eine Melodie durchfühlen läßt, so daß es umgekehrt einer eigentlichen Melodie nicht weiter bedarf.
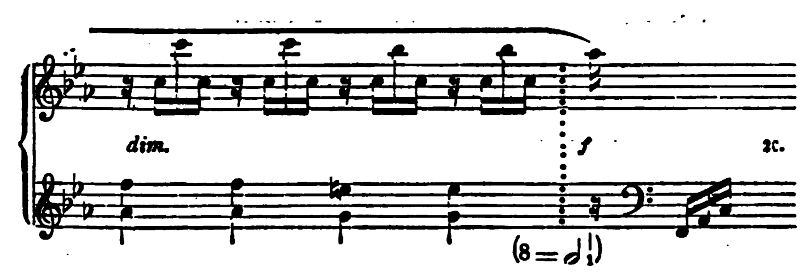
Beide Typen sind in der Litteratur keineswegs selten anzutreffen. Den ersten repräsentiert in voller Reinheit schon das „Solfeggio" betitelte Klavierstück von Ph. Emanuel Bach (vgl. meine „Altmeister des Klavierspiels" I S. 83—84):





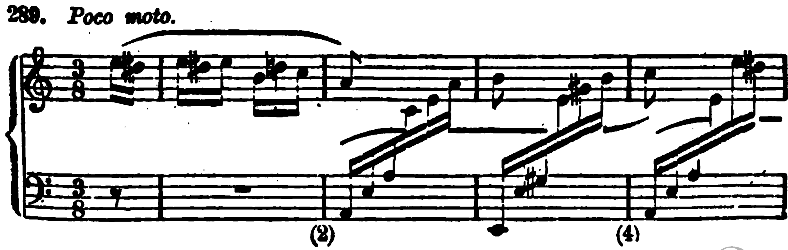
An ein paar Stellen setzt dieses Stück in den zweiten Typus um, d. h. es nimmt die Gestalt von harmonischer Begleitung an, ohne doch eine Melodie vermissen zu lassen, z. B.:

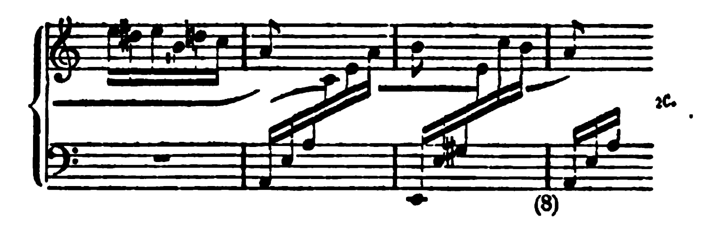




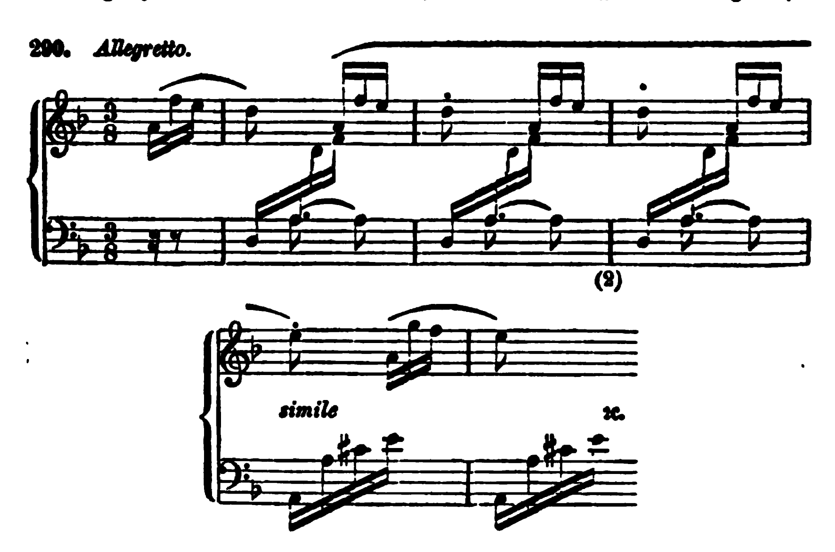
Stücke solcher Art, welche sogar nach Art von Fig. 287 bis zu Ende nur eine einzige lebhaft figurierte Stimme zeigen, die zugleich Melodie und Begleitung ist, sind in der älteren Litteratur für Soloviolíne ohne Begleitung nicht selten, z. B. enthält deren J. S. Bachs Werk von sechs Sonaten für Violine allein eine ganze Reihe (das Presto der 1. Sonate, die Corente der 2. Sonate, das Allegro der 3. Sonate, die Allemande, Corente und Gigue der 4. Sonate, das Allegro assai der 5. Sonate, das Preludio, die Bourée und Giga der 6. Sonate, außerdem aber noch große Partien vieler der andern Nummern, besonders die sich der Doppelgriffe enthaltenden Doubles). In der Violinmusik, besonders in der Etüdenlitteratur für Violine, erklärt sich das häufige Vorkommen solcher Stücke aus der im Prinzip doch homophonen Natur und zugleich aus der großen Beweglichkeit des Instruments; da aber auf der Violine die nur kurz berührten Töne nicht nachhallen, so eignet solchen Stücken doch eine gewisse Trockenheit, die auf dem Klaviere nicht zu bemerken ist, da dessen nachhallende Töne ein Ansammeln der Akkorde und thatsächlich harmonische Wirkungen auch der figurierten Einstimmigkeit zulassen. Aus diesem Grunde erscheinen auch Wechsel der Schreibweise, wie die von Fig. 287 und Fig. 288, nicht in gleichem Maße gegensätzlich wie auf der Violine der Wechsel zwischen einstimmigem und mehrstimmigem Spiel. Ein Stück, wie Beethovens „An Elise", wird natürlich nicht „sec", sondern mit Pedal und obendrein noch legatissimo gespielt, so daß wirklich harmonische Wirkungen zu stande kommen; dennoch wird jedes neue Arpeggio, das aus der Baßlage in die Diskantlage aufsteigt, als ein wirkliches Aufsteigen der Melodie aus der Tiefe in die Höhe aufgefaßt und die wenigen doppelten Tongebungen, welche durch Schluß der einen Phrase in der Höhe und gleichzeitigen Anfang der neuen in der Tiefe entstehen, kommen als solche kaum zum Bewußtsein:

289. *Poco moto.*

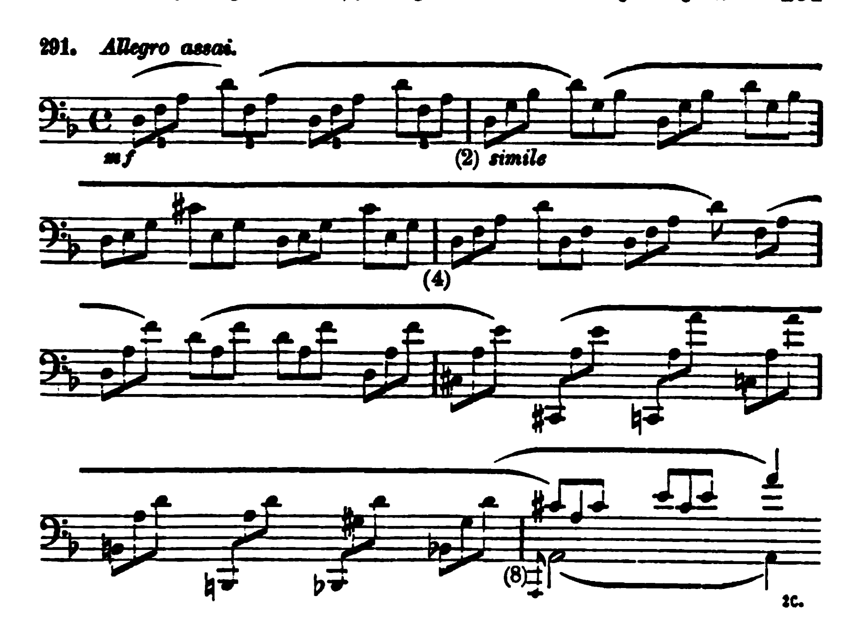




Das Stück geht übrigens zweimal in den begleiteten Melodiesatz über, ohne daß das besonders auffiele. Wenn wir nicht aus Beethovens Anmerkungen zu Cramers Etüden (vgl. Shedlock, The Beethoven-Cramer-Studies) wüßten, daß für solche Stücke Beethoven auf das Legatissimo rechnete, so würde die Vergleichung des Stücks „An Elise" mit dem Schlußsatze der D-moll-Sonate op. 31 II, welche das Legatissimo durch die Schreibweise fordert, übrigens aber die innigste Verwandtschaft mit dem Stücke zeigt, solches darthun können. Abgesehen von dem Melodie und Begleitung auseinanderhaltenden zweiten Thema ist der ganze Satz in demselben Stile, wie das Stück „An Elise" gedacht:



Die Doppeltöne sind zwar hier etwas häufiger als in Fig. 289, werden aber ebensowenig als solche aufgefaßt, sondern auch hier herrscht durchaus die Auffassung, daß die aus der Tiefe aufsteigende Figur an die rechte Hand übergeht. Ebenfalls hierher gehörig ist die bekannte lebensprudelnde D-moll-Gigue von J. W. Häßler (vgl. meine Altmeister I S. 108 ff.), deren Anfang ich ohne eine Note wegzulassen in Einstimmigkeit umschreibe:

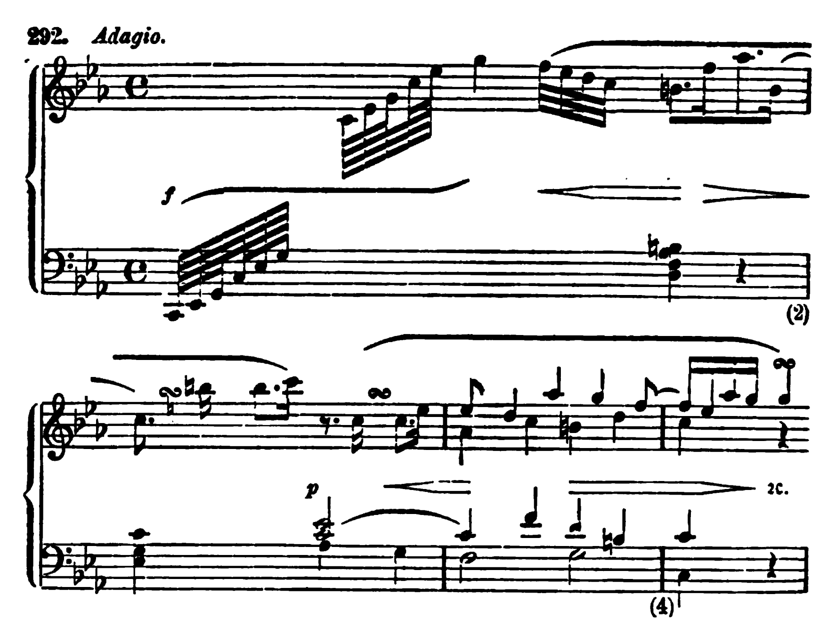


Auch dieses Stück tritt ein paarmal aus der Einstimmigkeit in den begleiteten Melodiesatz über (vgl. die themaartigen Schlüsse am Ende des ersten und zweiten Teils), streut auch ein paar voll gesetzte Kadenzen ein, prägt aber sonst bestens den Melodie und Begleitung amalgierenden Stil aus.

Sind auch ganze Tonstücke dieser Art immerhin selten, so spielt doch diese Schreibweise für längere Strecken freier angelegter Werke eine große Rolle, besonders in den früher so beliebten „Phantasien", in Bachs „Chromatischer Phantasie", aber auch noch Beethovens Phantasie op. 77, ebenso in den Phantasien Mozarts, der C-moll-Phantasie Häßlers (Altmeister I, 118) u. s. w. Man kann geradezu die Auflösung der Mehrstimmigkeit in eine stark figurierte Einstimmigkeit als eine der wesentlichsten Eigenschaften der Phantasie bezeichnen; jedenfalls meint man diese Faktur, wenn man in Sonaten, Konzerten und anderen Werken von eingestreuten „phantasieartigen" Partien spricht.

Mozarts C-moll-Phantasie (Köchel 396) ist zwar durchweg vollstimmig gesetzt, weist aber durch ihren immer erneuten Arpeggio-Ansturm aus der Tiefe in die Sopranlage auf das nebelhaftere Gestalten der Phantasie hin:
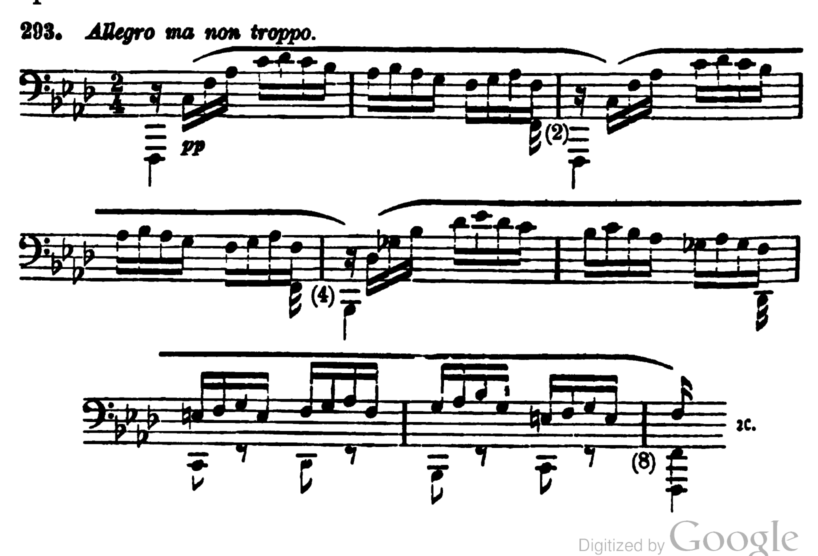
292. *Adagio.*
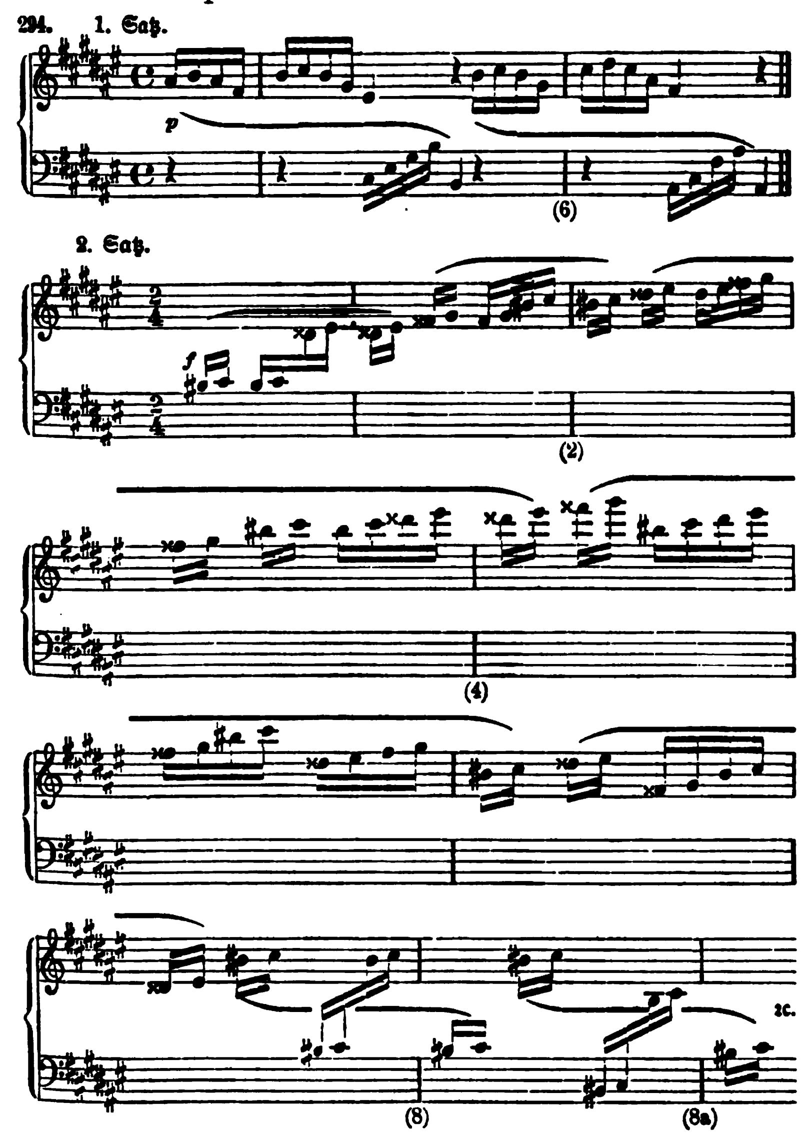


So wie hier im ersten Takt, reckt sich die Melodiestimme in den ersten dreizehn Takten siebenmal empor und erhält jedesmal erst nach Feststellung in der Höhe eine mehrstimmige Begleitung.

Phantasieartig sind nach diesen Feststellungen z. B. die mit Largo bezeichneten Harpeggien im ersten Satze von Beethovens D-moll-Sonate op. 31 II, aber auch das Hauptthema des letzten Satzes der Appassionata op. 57:

293. *Allegro ma non troppo.*



ferner die einstimmigen oder so gut wie einstimmigen Stellen in Beethovens Fis-dur-Sonate op. 78:



aber auch lange Strecken im ersten und letzten Satze der C-dur-Sonate op. 53 Beethovens, die Adagiostellen im ersten Satz von op. 109, überhaupt allgemein Stellen, in denen sich festes thematisches Gestalten

mit markierten Rhythmen und geschlossener Melodiebildung in scheinbar ungebundenes Arabeskenwerk auflöst. Es bedarf wohl nicht des Hinweises, daß die freie Verfügung über diese Art des Satzes im Wechsel mit strengeren Bildweisen von allergrößter Wichtigkeit für fortgeschrittenere Stufen der Kompositionstechnik sein muß, daß sie für die Anlage weiter ausgeführter Stücke geradezu unentbehrlich ist. Daß alle denkbaren Uebergangsstufen vom realen vier- und mehrstimmigen Satze bis zum bald ungestüm fortreißenden, bald grobdrähtig dreinschlagenden, bald humoristischen und drolligen, bald wesenlos unheimlich huschenden Unisono oder aber der effektiven Einstimmigkeit möglich sind und daß jede Kombination ihren ästhetischen Ausdruckswert besitzt, zeigen schon unsere bisherigen Aufweisungen deutlich genug.

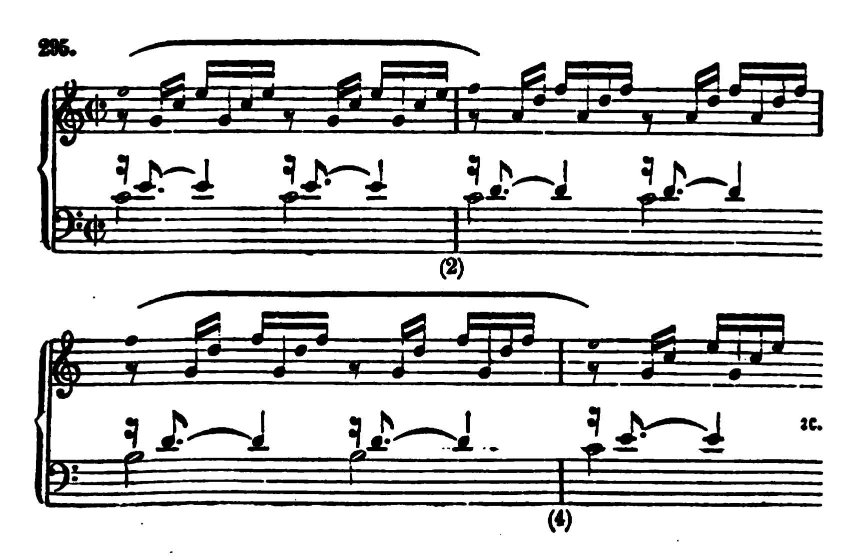
Was der von den starren Uebungen im geschlossenen vierstimmigen Satze kommende Kompositionsschüler sich am schwersten aneignet, ist gerade diese freie Verfügung über den Wechsel im Aufwande und der Bestimmung der Mittel. Jhm diese zu verschaffen, war der leitende Gesichtspunkt für die besondere Anlage und Stufenfolge der Arbeiten nach dem vorliegenden Buche. Die grundlegende Bedeutung des geschlossenen Satzes Note gegen Note wird durch solche Ausblicke in freieres Bilden in keiner Weise in Frage gestellt; auch wird durch die Lehre vom Chorsatz derselbe in umfassendster Weise aufs neue zur Würdigung gelangen. Wir wollen aber nicht vergessen, daß nicht der mehrstimmige, sondern der einstimmige Satz der ältere ist, und daß der letztere einer freien Beweglichkeit fähig ist, welche nur allzu leicht durch den Ballast unzeitig aufgebürdeter Harmonie beeinträchtigt wird. Deshalb ist für eine ersprießliche Entwicklung des Melodievermögens im weitesten Sinne nicht die obligatorische, sondern die fakultative Harmonie das pädagogisch richtige. Wer seine Harmoniearbeiten gewissenhaft absolviert hat, wird zur rechten Zeit den vollstimmigen und auch den strengen Satz mit realen Stimmen zu schätzen wissen. Denselben zum Ausgangspunkte der Uebungen im freien Erfinden zu machen, ist aber sicher unzweckmäßig und lähmt von vornherein den Flug der Phantasie.

Es erübrigt noch, ein paar Worte über den zweiten Typus der Nichtunterscheidung von Melodie und Begleitung zu sagen, nämlich den einer eigentlichen Melodie entbehrenden, mehr nur harmonischen Satz. Daß derselbe uns den strengen Schularbeiten in der Harmonie wieder näher bringt, ist einleuchtend. Doch liegt zunächst ein wesentlicher Unterschied darin, daß es sich nicht um Ausführung vorgeschriebener Harmoniefolgen, sondern immer wieder um freie Thätigkeit der Phantasie handelt. Das durch die schematischen Uebungen geschulte Tonvorstellungsvermögen verfügt frei über die ihm geläufig gewordenen, von innerer Logik getragenen Bewegungen der Harmonie innerhalb der mancherlei verschiedenen Möglichkeiten der Taktordnung und Periodenbildung unter gleichzeitiger Freigabe der Verfügung über beliebige rhythmische Be-

wegung. Die Freiheit ist eine ebenso schrankenlose wie für die Melodieerfindung; der Hauptunterschied ist, daß nicht auf melodisch-rhythmische, sondern auf harmonisch-metrische Gestaltung das Hauptinteresse gelenkt ist.

Getreu unserem Vorsatze, nicht Rezepte zu geben und zu mechanischen Konstruktionen anzuleiten, sondern immer nur das Verständnis für selbständige Regungen der produktiven Phantasie zu erschließen, entschlagen wir uns wieder alles abstrakten Raisonnements und führen vielmehr einige Beispiele vor, an welche wir unsere weiteren Bemerkungen anknüpfen.

Alle Welt kennt das erste Präludium im ersten Teile von Bachs Wohltemperiertem Klavier, leider weniger in seiner Originalgestalt als in Gounods Bearbeitung („Meditation" für Sopransolo, Violine, Klavier und Harmonium). Nun, die Thatsache, daß Gounod Anlaß nahm, zu diesem Stück eine Melodie zu schreiben, mag als Indizium gelten, daß dasselbe dem Typus des melodielosen mehrstimmigen Satzes entspricht, richtiger, daß seine Melodie nicht offen aufliegend, sondern latent ist. Niemand, der Gounods Melodie einmal gehört hat, wird sich beim Spielen oder Hören des Stücks erwehren können, daß er dieselbe fortgesetzt ergänzt. Das mag als Kompliment für Gounod gelten, der die latente Melodie meisterlich herausgezogen hat. Damit ist natürlich nicht behauptet, daß Bach die Gounodsche Melodie mit all ihren dem Original nicht eigenen Zuthaten vorgeschwebt hätte. Etwas Aehnliches liegt aber thatsächlich in dem Stück an sich, natürlich nur in durch die Spitzen leicht angedeuteten langen Noten:



mit markierten Rhythmen und geschlossener Melodiebildung in scheinbar ungebundenes Arabeskenwerk auflöst. Es bedarf wohl nicht des Hinweises, daß die freie Verfügung über diese Art des Satzes im Wechsel mit strengeren Bildweisen von allergrößter Wichtigkeit für fortgeschrittenere Stufen der Kompositionstechnik sein muß, daß sie für die Anlage weiter ausgeführter Stücke geradezu unentbehrlich ist. Daß alle denkbaren Uebergangsstufen vom realen vier- und mehrstimmigen Satze bis zum bald ungestüm fortreißenden, bald grobdrähtig dreinschlagenden, bald humoristischen und drolligen, bald wesenlos unheimlich huschenden Unisono oder aber der effektiven Einstimmigkeit möglich sind und daß jede Kombination ihren ästhetischen Ausdruckswert besitzt, zeigen schon unsere bisherigen Aufweisungen deutlich genug.

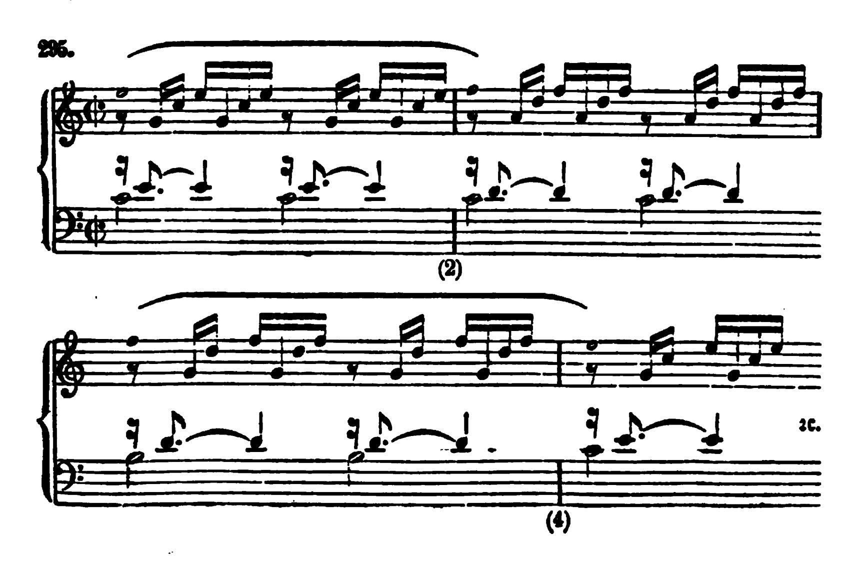
Was der von den starren Uebungen im geschlossenen vierstimmigen Satze kommende Kompositionsschüler sich am schwersten aneignet, ist gerade diese freie Verfügung über den Wechsel im Aufwande und der Bestimmung der Mittel. Ihm diese zu verschaffen, war der leitende Gesichtspunkt für die besondere Anlage und Stufenfolge der Arbeiten nach dem vorliegenden Buche. Die grundlegende Bedeutung des geschlossenen Satzes Note gegen Note wird durch solche Ausblicke in freieres Bilden in keiner Weise in Frage gestellt; auch wird durch die Lehre vom Chorsatz derselbe in umfassendster Weise aufs neue zur Würdigung gelangen. Wir wollen aber nicht vergessen, daß nicht der mehrstimmige, sondern der einstimmige Satz der ältere ist, und daß der letztere einer freien Beweglichkeit fähig ist, welche nur allzu leicht durch den Ballast unzeitig aufgebürdeter Harmonie beeinträchtigt wird. Deshalb ist für eine ersprießliche Entwicklung des Melodievermögens im weitesten Sinne nicht die obligatorische, sondern die fakultative Harmonie das pädagogisch richtige. Wer seine Harmoniearbeiten gewissenhaft absolviert hat, wird zur rechten Zeit den vollstimmigen und auch den strengen Satz mit realen Stimmen zu schätzen wissen. Denselben zum Ausgangspunkte der Uebungen im freien Erfinden zu machen, ist aber sicher unzweckmäßig und lähmt von vornherein den Flug der Phantasie.

Es erübrigt noch, ein paar Worte über den zweiten Typus der Nichtunterscheidung von Melodie und Begleitung zu sagen, nämlich den einer eigentlichen Melodie entbehrenden, mehr nur harmonischen Satz. Daß derselbe uns den strengen Schularbeiten in der Harmonie wieder näher bringt, ist einleuchtend. Doch liegt zunächst ein wesentlicher Unterschied darin, daß es sich nicht um Ausführung vorgeschriebener Harmoniefolgen, sondern immer wieder um freie Thätigkeit der Phantasie handelt. Das durch die schematischen Uebungen geschulte Tonvorstellungsvermögen verfügt frei über die ihm geläufig gewordenen, von innerer Logik getragenen Bewegungen der Harmonie innerhalb der mancherlei verschiedenen Möglichkeiten der Taktordnung und Periodenbildung unter gleichzeitiger Freigabe der Verfügung über beliebige rhythmische Be-

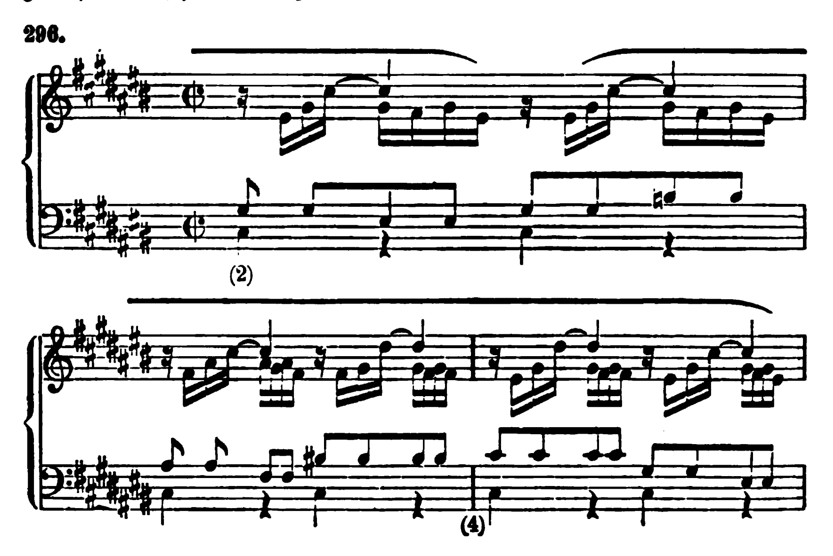
wegung. Die Freiheit ist eine ebenso schrankenlose wie für die Melodieerfindung; der Hauptunterschied ist, daß nicht auf melodisch-rhythmische, sondern auf harmonisch-metrische Gestaltung das Hauptinteresse gelenkt ist.

Getreu unserem Vorsatze, nicht Rezepte zu geben und zu mechanischen Konstruktionen anzuleiten, sondern immer nur das Verständnis für selbständige Regungen der produktiven Phantasie zu erschließen, entschlagen wir uns wieder alles abstrakten Raisonnements und führen vielmehr einige Beispiele vor, an welche wir unsere weiteren Bemerkungen anknüpfen.
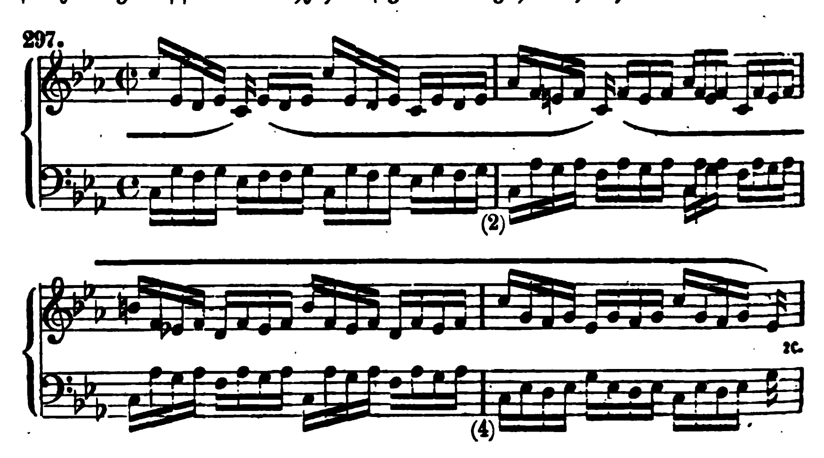
Alle Welt kennt das erste Präludium im ersten Teile von Bachs Wohltemperiertem Klavier, leider weniger in seiner Originalgestalt als in Gounods Bearbeitung („Meditation" für Sopransolo, Violine, Klavier und Harmonium). Nun, die Thatsache, daß Gounod Anlaß nahm, zu diesem Stück eine Melodie zu schreiben, mag als Indizium gelten, daß dasselbe dem Typus des melodielosen mehrstimmigen Satzes entspricht, richtiger, daß seine Melodie nicht offen aufliegend, sondern latent ist. Niemand, der Gounods Melodie einmal gehört hat, wird sich beim Spielen oder Hören des Stücks erwehren können, daß er dieselbe fortgesetzt ergänzt. Das mag als Kompliment für Gounod gelten, der die latente Melodie meisterlich herausgezogen hat. Damit ist natürlich nicht behauptet, daß Bach die Gounodsche Melodie mit all ihren dem Original nicht eigenen Zuthaten vorgeschwebt hätte. Etwas Aehnliches liegt aber thatsächlich in dem Stück an sich, natürlich nur in durch die Spitzen leicht angedeuteten langen Noten:



Ein ganz ähnlich angelegtes Stück ist das (ursprünglich ebenfalls in C-dur geschriebene) Cis-dur-Präludium im zweiten Teile des Wohltemperierten Klaviers; auch dieses hat keine eigentliche Melodie, läßt aber etwas dergleichen durchfühlen, dem eine ansprechende Gestalt zu geben, keine schwere Aufgabe sein würde:
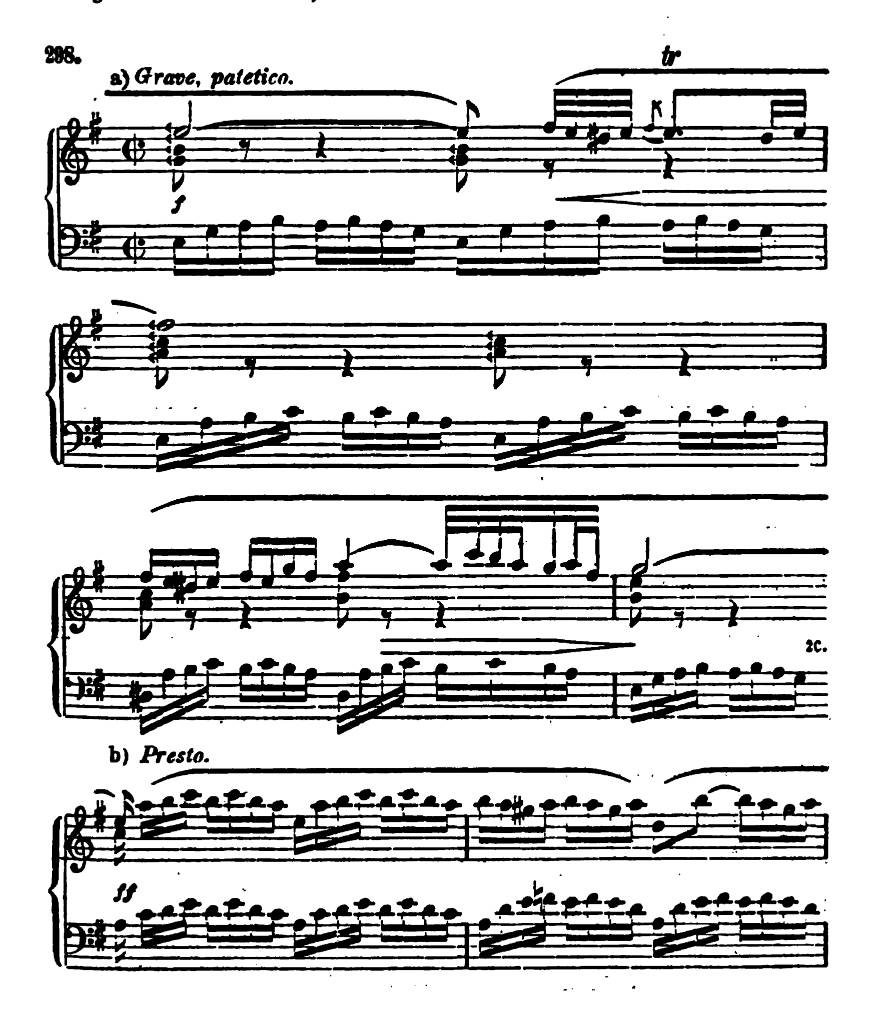


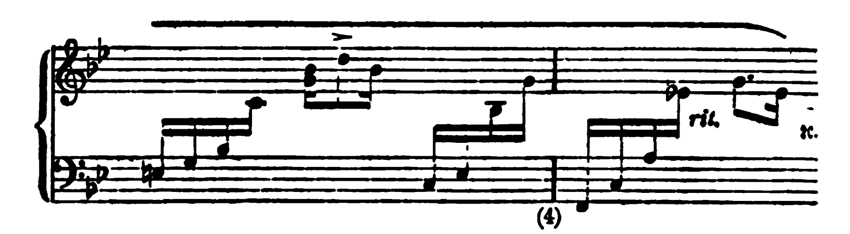
Auch das C-moll-Präludium des ersten Teils mit seiner Eisenpanzerung doppelter Sechzehntelfiguration gehört hierher:



obgleich hier die auf die guten Taktteile fallenden höchsten Töne in etwas positiverer Weise Melodie vorzustellen scheinen, der nur alle
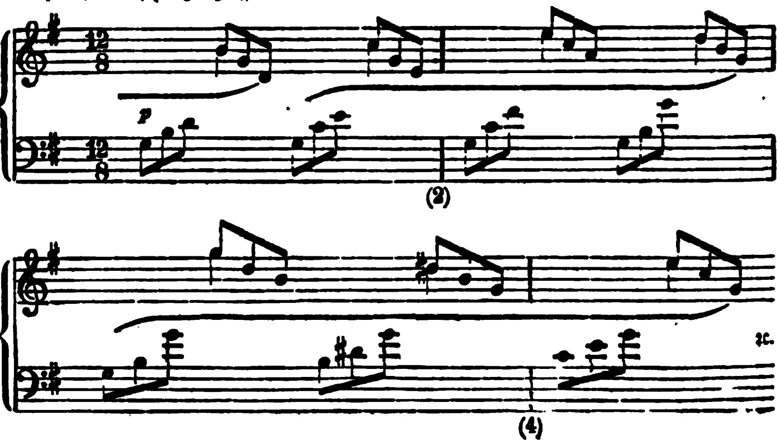
Flüssigkeit fehlen würde, mit anderen Worten, die doch nicht eigentlich in diesen Tönen liegt, sondern höchstens in ihnen anklingt. Die Berechtigung zu solchen Deutungen läßt sich für Bach z. B. aus dem E-moll-Präludium des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers ableiten, dessen erste Hälfte eine echte, sogar reich mit altem Geschmeide aufgeputzte Melodie krönt (298 a), die aber in dem mit Presto bezeichneten zweiten Teile (298 b) über Bord geworfen wird und der Begleitung das Feld allein überläßt; natürlich kennzeichnet das ‚Presto' nicht ein anderes Tempo, sondern nur den durch Wegfall der Melodie bedingten veränderten Charakter:



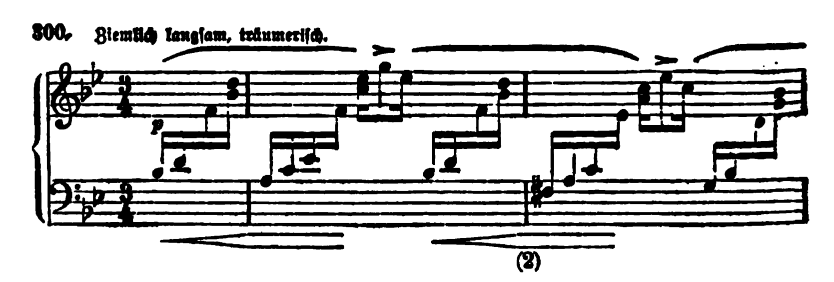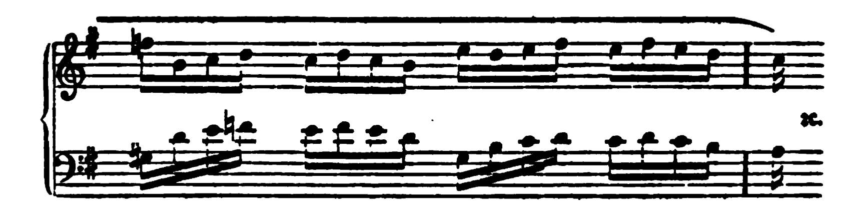


Offenbar ist hier im zweiten Teile die Melodie des ersten Teils nur unterdrückt und wird sogar noch mit ziemlicher Bestimmtheit weiter empfunden; zu behaupten, daß der zweite Teil deutlich Melodie und Begleitung scheide, wäre aber im Hinblick auf den ersten Teil sicher inkorrekt. Die Schlüsse von diesem Beispiele aus für 295 bis 297 sind aber leicht zu ziehen. Es genüge noch ein Beispiel aus Schumanns „Album für die Jugend" op. 68 („Kleine Studie"):





und eins aus Theodor Kirchners Albumblätter op. 7 zu geben:





welche beiden letzteren die Typen der begleitungslosen figurierten Melodie und der melodielosen Begleitung als zuletzt nicht unterscheidbar erweisen. Doch verbieten wohl die nur wie verloren auf leichte Zeiten andeutend erklingenden Melodietöne hier von einer figurierten Melodie zu reden; die Melodie schimmert nur wie Blütenknospen aus den Spitzen dieses begleitungsartigen Rankenwerks.

Mit regem Interesse und freudigem Eifer wird der junge Komponist nun die

Siebente Aufgabe

in Empfang nehmen, welche von ihm Entwürfe von Begleitungen zu seinen bisherigen Melodieskizzen aller Art fordert. Die mancherlei Anregungen, welche dieses Kapitel für die Anlegung von Begleitungen giebt, werden seinen Schaffensdrang spornen und in die rechten Bahnen lenken. Zweierlei Wege stehen ihm bei der Ausführung dieser Aufgabe offen; er kann entweder dem Gange unserer Darstellung folgen und für die verschiedenen Arten der Begleitung von der skizzenhaften Andeutung der Harmonie durch einzelne Töne oder mehrstimmige Akkorde auf die Zeiten, welche Träger von Harmoniewirkungen sind, bis zur glänzend figurierten und auch rhythmisch individualisierten Passagendurchführung unter seinen Melodieskizzen geeignete Spezimina auswählen; oder aber er kann seine Skizzen der Reihe nach durchnehmen und für jede die geeignete Form der Begleitung konzipieren, ohne sich dabei an die Reihenfolge unserer Aufweisungen zu kehren. Der empfehlenswertere Weg ist der letztere, da er dabei nicht in einseitiges Anklammern an ein paar Manieren gerät. Ich kann nur immer wieder auf die Notwendigkeit hinweisen, allem schematischen Anwenden von Kategorien aus dem Wege zu gehen und vor allen Dingen immer wieder die lebendige Tonphantasie selbst arbeiten zu lassen. Eine auf eine vorher fertige Melodie nach Anleitung von Regeln aufgepaßte Begleitmanier wird immer als eine Flickarbeit kenntlich bleiben. Gerade so wie die Fortspinnung einer melodischen Idee nicht nach verstandesmäßigen Vorschriften auf dem Papier gearbeitet werden soll, sondern aus innerer Notwendigkeit und eigener Lebenskraft als ein Weiterwachsen in der Phantasie sozusagen nur vom Komponisten beobachtet

und in der Erinnerung festgehalten und dann niedergeschrieben werden soll, so soll auch die Ausarbeitung einer Begleitung keine mechanische Manipulation werden, sondern auch ihr soll die spontane Hervorbringung durch die Phantasie vorausgehen. Wer unsern Ratschlägen gefolgt ist (S. 169), wird schon bei der Konzeption der Melodien hie und da gewisse harmonische oder rhythmische Besonderheiten angemerkt haben, die zugleich mit der Erfindung derselben in die Phantasie traten. Auf alle Fälle aber sind nunmehr die in Noten aufgezeichneten Melodien noch einmal in der Phantasie lebendig zu machen und vor dem geistigen Ohr in deutlich erklingende Töne zu verwandeln, um ihnen neue Eigenschaften abzugewinnen, welche der Niederschrift wert sind. Gewiß arbeitet die Phantasie nicht auf Kommando; wohl aber sind der Stunden nicht allzu wenige, in denen es in dem für Komposition Begabten innerlich schafft und treibt, und eine alte Erfahrung lehrt, daß musikalische Ideen nicht eher dieses selbstthätige, ungewollte Weiterwachsen einstellen, bis sie wirklich ausgetragen sind und eine der Größe des Talents und dem Stande der technischen Schulung entsprechende Darstellung in künstlerischer Form gefunden haben. Unzweifelhaft sind viele der bisher entworfenen Ideen schon oft wieder in der Phantasie des jungen Komponisten aufs neue erschienen und haben vielleicht sogar ihr Aussehen inzwischen nicht unwesentlich verändert. Nichts wäre verkehrter, als wenn der Lehrer nun auf seinem Schein bestehen und die Ausarbeitung der Melodien in ihrer ursprünglichen Gestalt verlangen wollte, die ihm seiner Zeit in Erfüllung von Aufgabe 1 bis 6 vorgelegen hat. Der Komponist soll nicht in solcher Weise geschulmeistert werden. Wandlungen, welche inzwischen die früher niedergeschriebene Melodie in seiner Phantasie durchgemacht hat, werden weitaus in der Mehrzahl der Fälle Läuterungen, konsequentere Ausgestaltungen im Detail, logischere Entwicklungen der Harmoniebewegung bedeuten; vor allem wird aber jede Melodie bei solchem Wiederauftauchen in der Phantasie konkretere Merkmale annehmen und daher auch bestimmte Formen der Begleitung fordern. Die Rolle, welche der Kompositionslehre bei diesen allmählich erweiterten und vermannigfaltigten Arbeiten zufällt, kann immer nur die umsichtige Zuführung immer neuer Anregungen für die Phantasie sein, die allmähliche Erweiterung des Gesichtskreises und das Vertrautmachen mit immer neuen Formen des Ausdrucks, welche aber nicht nachgebildet, sondern dem eigenen Vorstellen geläufig gemacht werden sollen, um spontan im geeigneten Falle in der eigenen Produktion sich einzustellen. Sofern also nicht ein exzeptioneller Grad natürlicher Beanlagung dem jungen Komponisten auf intuitivem Wege die innere Gesetzmäßigkeit der Werke, die er hört oder spielt, soweit erschließt, daß er der theoretischen Belehrung voraneilend nicht nur zum Nachschaffen, sondern sogar zum Finden eigener neuen Ausdrucksformen befähigt wird, ist allerdings die Kompositionslehre imstande, trotz der Vermeidung alles Schemati-

sierens und trotz völliger Freigabe der Phantasiethätigkeit die eigenen Produktionen des Schülers progressiv zu ordnen, da jede Assimilation neuer Vorstellungskreise, jedes Erwerben der Herrschaft über neue Ausdrucksmittel durch theoretisches allgemeines Erforschen des Wie und Warum, der eigenen Produktion neue Elemente zuführen muß. Das wachsende Verständnis für die Produktionen anderer, welches die Lehre vermittelt, wird also ganz von selbst zur fortgesetzten Steigerung der eigenen Potenz.

Wenn auch die Festhaltung des leitenden Grundgedankens, daß alle Phantasiethätigkeit möglichst spontan sein muß, ein Eingreifen des bewußten Willens bei der Produktion einschränkt, so ist doch nicht zu übersehen, daß gewisse Spezialtypen der praktischen Komposition bestimmte Formen der Bearbeitung auch hinsichtlich der Begleitung fordern und andere geradezu ausschließen. Das gilt besonders für eine ganze Reihe der im dritten Kapitel betrachteten Tanztypen, nämlich die dem 17. bis 18. eigentümlichen, im 19. Jahrhundert veralteten Tänze, die wir als Teile der Suiten kennen lernten: Pavane, Gaillarde, Courante, Allemande, Gigue, Sarabande, Loure, Gavotte, Bourrée, Rigaudon, Passepied u. s. w. Für alle diese ist es gänzlich ausgeschlossen, Begleitmanieren anzuwenden, wie sie für Walzer, Mazurka, Polka, Galopp und verwandte moderne Tänze allgemein üblich und (mit interessanten Details) doch auch von feinfühligen Komponisten wie Chopin unbedenklich gehandhabt worden sind. Denn das fortgesetzte Angeben eines Baßtons auf die schwere Zeit mit einmaligem oder dreimaligem (im geraden Takt) oder aber zweimaligem (im ungeraden Takt) Nachschlagen einer ergänzenden Harmonie in den Mittelstimmen ist der älteren Zeit durchaus fremd und es würde daher als gröblicher Stilfehler zu monieren sein, wenn jemand z. B. eine Courante mit der Begleitmanier der Fig. 241 versehen wollte. Um sich das hier zur Geltung kommende Stilgefühl zu erwerben, giebt es freilich kein anderes Mittel als ein eifriges Studium guter Litteratur. Die Frage, ob es Aufgabe der Kompositionslehre ist, zur Komposition von Werken „im alten Stil" anzuleiten, muß zwar bedingungslos verneint werden und die Wandlungen, welche manche besondere Namen tragende Tonstücke durch Aenderung des Stils und der Geschmacksrichtung durchgemacht haben, scheinen zu bedingen, daß man es ganz und gar der freien Verfügung der Komponisten überlassen müsse, was sie aus einem überkommenen Typus unter der Einwirkung einer neuen Geschmacksrichtung machen. So sehen wir, daß die Gavotten der Zeit Bachs (erste Hälfte des 18. Jahrhunderts) zur Zeit J. H. Scheins (erstes Viertel des 17. Jahrhunderts) Allemanden heißen würden und daß Bachs Allemanden die charakteristischen Merkmale des alten Tanzes fast ganz eingebüßt haben und zu künstlichen Präludien im geraden Takt in lebhafter Figuration der Begleitstimmen mit kurzem Auftakt geworden sind. Doch kann man wohl für die Gegenwart, in welcher

die Würdigung der Produktionen vergangener Epochen eine größere Rolle spielt als je zuvor, die Norm aufstellen, daß die Wahl eines Namens, der einer vergangenen Epoche angehört, für die Faktur eines Tonstücks gewisse Eigenschaften fordert, welche die Zeit demselben beilegte, welche das betreffende Genre schuf. Eine Gavotte, die sich als Polka giebt, ist eben ein Polka und nicht eine Gavotte. Meine beiden kleinen Sammlungen „Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias' Zeit" (Leipzig, Kistner) und „Rokoko" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) dienen dem speziellen Zwecke, recht charakteristische Beispiele für die Tänze der betreffenden Zeit (Epoche Schein und Epoche Bach) vorzuführen. Bach selbst ist nicht bedingungslos als Quelle für das Studium der Tanzformen zu empfehlen, da er oft einer zu starken Durchsetzung der Tänze mit Elementen der kontrapunktischen Kunst sich nicht entschlagen kann. Händel ist da im allgemeinen ein besserer Gewährsmann. Ganz allgemein kann man aber wenigstens soviel als vor allzugroben Verstößen wahrende Norm hinstellen, daß die Begleitmanieren der älteren Tänze mehr auf reale Stimmführung, wenn auch durchsetzt mit Pausen, basiert sind, daß insbesondere auch ihre Baßführungen sich nicht mit der bescheidenen Rolle der Markierung der Grundtöne der drei Hauptharmonien (T, S, D) genug sein lassen, sondern auf eine melodische Führung, wenn auch ohne figuratives Beiwerk Anspruch erheben.

Einen besonders interessanten Teil der sechsten Aufgabe bildet ohne Zweifel die Ausarbeitung der Begleitung zu den Variationensätzen. Auf die Möglichkeiten hier näher einzugehen, versage ich mir, um nicht die Anzahl der Notenbeispiele übermäßig zu vergrößern. Ich will aber wenigstens nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß die Zahl der sich deutlich gegen einander abhebenden Variationen gerade durch die Anwendung der verschiedenen Arten der Begleitung sehr gesteigert wird, daß also zu den Variierungen der Melodie selbst nunmehr als etwas Neues die Variierungen der Begleitung treten, welche natürlich für das Thema zur Abstreifung von allerlei Beiwerk Anlaß geben können, für welches die Begleitstimmen reichlich Ersatz bieten. Je nachdem die thematische Melodie in der Originalgestalt oder einer irgendwie vereinfachten Fassung in eine andere als die Oberstimme gelegt wird, resultieren für die Begleitung wieder neue Arten der Bearbeitung. Schließlich sei aber auch nicht vergessen, daß die zuletzt entwickelten Möglichkeiten der Aufhebung des Unterschieds zwischen Melodie und Begleitung noch obendrein eine Anzahl neuer Gesichtspunkte für Variierungen an die Hand geben, für welche natürlich in den früheren Arbeiten noch keine Unterlage gegeben ist. Weitere Möglichkeiten der Variierung, die auf der Anwendung der Formen der strengen Imitation oder des doppelten Kontrapunkts beruhen, können wir selbstredend hier noch nicht erörtern, da dieselben dem speziell dem zweiten Bande der Kompositionslehre vorbehaltenen Gebiete angehören.

Somit haben wir die Handhabung der Mittel im homophonen Satze soweit allgemein orientierend erörtert, daß wir daran denken dürfen, die Grenzen für die in Angriff genommenen Arbeiten weiter zu ziehen und auch der Spezialisierung der Probleme näher zu treten, welche die Bestimmung der Tonsätze für bestimmte ausführende Organe bedingt. So erwünscht vielleicht dem Kompositionsschüler die Vorausnahme der Entwicklung der großen Formen der Instrumentalmusik wäre, um seine bisherigen Entwürfe weiter ausführen zu können, so ist es doch näher liegend und zweckdienlicher, uns zunächst mit den einfachsten Bildungen der Vokalkomposition zu beschäftigen und aus den Ergebnissen dieser Untersuchungen für die Weiterführung der Uebungen im Instrumentalsatze Gewinn zu ziehen. Thatsächlich gehören die Uebungen im schlichten Chor-Liedsatz zu den einfachsten Aufgaben der Komposition überhaupt und nur der bereits betonte Zweck der Freimachung des Schülers von den Fesseln der Schularbeiten im geschlossenen vierstimmigen Satz wie andererseits die Notwendigkeit, für die Vokalkomposition die Gesetze der Deklamation zu erörtern, konnte Anlaß geben, die Vokalkomposition so lange gänzlich aus dem Spiele zu lassen.

Sechstes Kapitel.

Das Lied.

---

§ 1. Die Umgießung vierhebiger und kürzerer Verse in den musikalischen Takt.

Soweit die musikalische Geschichtsforschung zurückreicht, findet sie neben der Instrumentalmusik die Vokalmusik, ja es ist sogar die Ansicht sehr verbreitet und durch gute Gründe gestützt, daß die Vokalmusik älter ist als die Instrumentalmusik. Wir dürfen diese Frage als eine rein akademische der musikalischen Aesthetik überlassen. Was aber die Kompositionslehre ganz speziell angeht, ist die Aufweisung der besonderen Bedingungen, welche sich für die musikalische Erfindung ergeben, wenn sie nicht allein auf die eigenen Füße gestellt wird, sondern mit dem Dichterwort vereinigt auftritt. Sehen wir von dem besonderen und selteneren Falle einstweilen ganz ab, daß Dichter und Komponist eine Person sind und daher die Konzeption des Textes sogleich in melodischer Ausgestaltung geschehen kann, so steht der Komponist einem fertig vorliegenden Texte ähnlich gegenüber, wie wenn er es unternimmt, eine vorher entworfene Melodie mehrstimmig zu bearbeiten, ihr eine sie nicht schädigende, sondern ihre positiven Eigenschaften ins rechte Licht setzende Begleitung zu geben. Wir wollen den Vergleich nicht ins Detail verfolgen, wohl aber aus ihm die Lehre ziehen, daß der Komponist, um mit Glück, d. h. in wahrhaft künstlerischer Weise, die Aufgabe der Komposition eines poetischen Textes zu vollbringen, gerade so diesen Text in seiner Phantasie lebendig machen und arbeiten lassen muß, wie wir für die Auffindung der angemessenen Begleitung einer Melodie deren selbstthätige Arbeit in der Phantasie forderten.

Aber ebensowenig wie die Lehre darauf Verzicht leisten mußte, dem Kompositionsschüler für die freie Melodieerfindung und die spontane Wahl der geeigneten Formen der Begleitung Dienste zu leisten, ist hier trotz der Verweisung auf die souverän schaltende Phantasie ein nutzbringender Einfluß der auf Erfahrungen und eingehendem Studium der

Entwickelung der Kunst beruhenden Lehre auf die schöpferische Thätigkeit des Komponisten ausgeschlossen. Gewisse allgemeine Normen, welche das Talent wohl intuitiv schnell und früh erfassen kann, doch immerhin ohne Garantie gegen die Gefahren einer gewissen Einseitigkeit und Beschränkung auf einzelnes, vermag eine besonnen vorschreitende Lehre ein für allemal klar und bestimmt darzulegen und damit der Phantasiethätigkeit von Anfang an eine freie Beweglichkeit und eine sichere Verfügung über eine größere Zahl von Möglichkeiten zu verschaffen, wie sie auch starke Begabung erst durch anhaltende Uebung und manchen verfehlten Versuch zu gewinnen vermag. Wir wollen den Wert und Einfluß der Schule keineswegs überschätzen, auch nicht vergessen, daß eine einseitig gerichtete Anleitung sogar eventuell die natürliche Entwickelung eines Talentes schädigen kann; sind doch in keiner Kunst Fälle unbegreiflich früher Reife der Produktion so häufig wie in der Musik. Aber auch der begabteste Wunderknabe und gerade er am meisten, wird begierig Winke auffassen, welche ihm Umwege ersparen und allgemein orientierend und aufklärend sein Vorstellungsvermögen zu bereichern geeignet sind.

Alle Erfahrung beruht auf Ableitung eines Allgemeinen aus der Betrachtung einer größeren Zahl konkreter Einzelnen. So gewiß solche Abstraktionen, auch wenn sie noch so korrekt formuliert sind, völlig wertlos für die Förderung des künstlerischen Vorstellungsvermögens sein müssen, wenn nicht das zu demonstrierende Allgemeine an Beispielen gezeigt wird, welche vollständig konkrete Einzelfälle sind und direkt von der Phantasie in die volle sinnliche Lebendigkeit des Ausdrucks umgesetzt werden können, so gewiß ist eben gerade diese Verallgemeinerung des Besonderen, die Benutzung des Einzelfalles, um an ihm ein Allgemeines zum Verständnis zu bringen, von allerhöchster Bedeutung für die dauernde allgemeine Bereicherung des Könnens und bewahrt vor dem Schicksale, erst durch vielfaches anhaltendes Nachbilden allmählich zu einer Ahnung des Allgemeinen zu gelangen.

Auf allen Gebieten der Kunsttechnik giebt es eine Menge Thatsächliches, allgemein Verbindliches, mit dem sich abzufinden keinem Genie erspart werden kann. So wenig ein Komponist für Orchester schreiben kann, wenn er nicht erst die Notenschrift und das Tonvermögen der Instrumente kennen gelernt hat, ebenso wenig kann er Lieder komponieren ohne eine gewisse Kenntnis von dem Leistungsvermögen der Singstimme und ohne Beobachtung der Gesetze, welche die Verbindung einesWorttextes mit einer Melodie beherrschen. Es giebt da Dinge, die thatsächlich gelernt werden müssen, die das Genie wohl schneller begreift, aber doch auch erst sozusagen am eigenen Leibe erfahren muß, ehe es mit Sicherheit über dieselben verfügen kann.

Sprache und Musik haben das Gemeinsame, daß sie sich als Ausdrucksmittel der durch wechselnde Tonhöhe (Melodik), wechselnde Tonstärke (Dynamik) und verschiedene Tondauer (Rhythmik) mannig-

fach gegliederten Tongebung bedienen. Schon eine oberflächliche Konstatierung dieses Thatbestandes muß zu der Einsicht führen, daß für die freie musikalische Erfindung aus der Verbindung mit dem Worte gewisse Einschränkungen resultieren, daß die natürliche Betonung beim Sprechen nicht wohl in ihr Gegenteil verkehrt werden kann, ohne den wesentlich in der Betonung mit beruhenden Sinn der Worte undeutlich zu machen. Glücklicherweise giebt es nun aber doch nicht so fest liegende Normen für die Tongebung beim Sprechen, daß durch dieselben unweigerlich eine Art Melodie gegeben wäre, welche die Musik einfach zu übernehmen hätte, und auch der Sprachrhythmus ist nicht so konstant, daß er der Musik keinen Spielraum mehr ließe für die rhythmische Gestaltung der Gesangsmelodie. Selbst für das Rezitativ, das vorläufig noch außerhalb des Kreises unserer Betrachtungen bleiben muß, hat die Musik eine erhebliche freie Beweglichkeit innerhalb der Schranken, welche die besondere Absicht der Nachahmung der gesprochenen Rede zieht. Noch viel freier ist aber die musikalische Gestaltung gegenüber poetischen Texten, welche an die Stelle des freien Sprachrhythmus ein gebundenes Metrum stellen und die sprachlichen Accente bereits in eine bestimmte, leicht übersichtliche Ordnung gebracht haben. Speziell das gereimte lyrische Gedicht, dessen Komposition wir zunächst allein ins Auge fassen, legt der Sprachbetonung schon vor Hinzutritt des Komponisten Fesseln an, welche einerseits die Aufgabe des Komponisten ganz erheblich erleichtern, indem sie ihm einen Teil seiner Arbeit vorthun, andererseits aber gerade dadurch für seine Phantasie ganz bestimmte Schranken ziehen, innerhalb deren er zwar völlig frei ist, deren Durchbrechung aber gefährlich und zum Teil sogar unmöglich ist.

Entschlagen wir uns weiteren allgemein ästhetischen Raisonnements, das doch wieder unfruchtbar sein würde, soweit es sich nicht an konkrete Beispiele knüpft, und treten wir vielmehr in die direkte Entwickelung der für unsere nächsten Arbeiten bestimmenden Gesichtspunkte ein, so wird es sich nun zuerst darum handeln, ob das Gesetz des symmetrischen Aufbaues, das wir für die Instrumentalmusik ausnahmlos als Grundlage selbst für die Wertung aller dasselbe verleugnenden Bildungen aufrecht erhalten mußten, auch für die Vokalmusik verbindlich ist oder ob neben die regelmäßige achttaktige Periode durch die mancherlei poetischen Metra, deren musikalische Einkleidung unsere Aufgabe sein soll, andere schematische Grundlagen in größerer oder geringerer Zahl mit dem Anspruch auf gleiche Bedeutung treten?

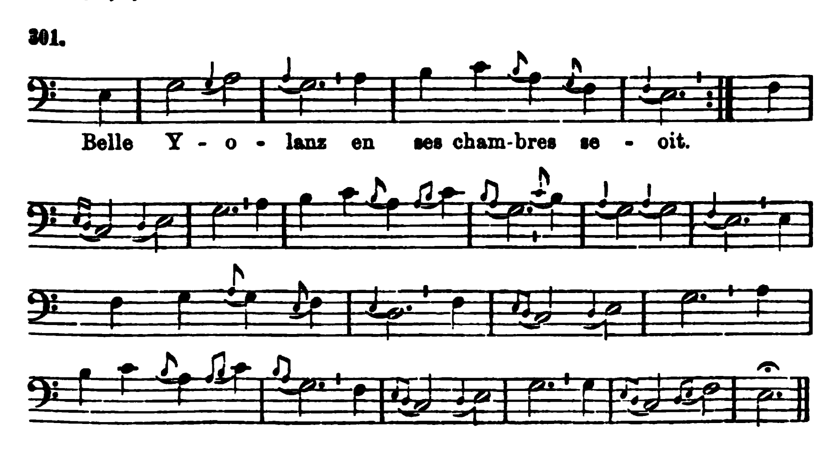
Da ist denn erfreulicherweise ohne Vorbehalt zu statuieren, daß die grundlegende Bedeutung des achttaktigen Aufbaues auch für die Vokalkomposition aufrecht erhalten werden kann, ja, aufrecht erhalten werden muß.

Die grundlegende Bedeutung „vierhebiger" Verse zum mindesten für alle volksmäßige lyrische Dichtung ist auch von den Metrikern an-

erkannt; und da die älteren volksmäßigen Lieder überwiegend, wo nicht ausschließlich Tanzlieder sind, so liegt ja die gemeinsame Wurzel des poetischen und des musikalischen Rhythmus ziemlich offen zu Tage. Nicht die Sprache hat den Rhythmus, die Taktordnung geschaffen; vielmehr ist der Sprache der ihr ursprünglich nicht eigene streng geregelte Wechsel stärker und schwächer betonter Silben, schwerer und leichter Zeiten erst durch den Tanz oder die rhythmisch geregelte Arbeit mit Gesang aufgedrungen und damit die gebundene Poesie geschaffen worden (vgl. Karl Bücher, „Arbeit und Rhythmus". 3. Aufl. 1901).

Durch das ganze Mittelalter, auch nachdem längst in der Mensuralnotenschrift ein Mittel gefunden worden war, den Rhythmus durch die Gestalt der Noten genau zu bestimmen, sind alle geistlichen und weltlichen einstimmigen Melodien nur mit Neumen bezw. Choralnoten aufgezeichnet worden, was auf eine große Einfachheit und Eindeutigkeit der durch den Text bedingten rhythmischen Grundlage hinweist. Daß diese Grundlage die viertaktige Ordnung war, ist aus dem starken Ueberwiegen achtsilbiger Verse sowohl in den kirchlichen Hymnen des Mittelalters als auch de nweltlichen Gesängen der Troubadours und Minnesänger zu schließen. Die Verse mit sechs Accentsilben aber haben regelmäßig eine starke Cäsur, welche sie in zwei Teile zerlegt, deren einer durch Dehnung auf vier Takte zu bringen ist, während der andere vier Takte mit acht Silben ohnehin glatt ausfüllt. Scheinbar fünffüßige Jamben zerfallen ebenfalls in zwei Teile, deren jeder durch Dehnung vier Takte ausfüllt, z. B. in der altfranzösischen Romanze „Belle Yolanz seoit" im Chansonnier von St. Germain (13. Jahrhundert):

301.



Vgl. übrigens meine Studie: „Die Melodik der Minnesänger" (im „Musikalischen Wochenblatt" 1897), wo für alle Verslängen die rhythmischen Messungen entwickelt sind, sowie meine Bearbeitungen von

zehn Maienliedern und Winterklagen Neidhardts von Neuenthal (c. 1225) für gemischten Chor und Männerchor (Leipzig, Steingräber).

Die neuere Zeit kennt eine solche absolute Bestimmung des Rhythmus der Melodie durch das Metrum des Textes nicht mehr, sondern weicht von den früher allgemein gültigen Normen mehr oder minder stark ab, indem sie durch die Notenwertzeichen den Rhythmus genau bestimmt. Man würde aber sehr fehlgehen, wollte man annehmen, daß jene alte Normen damit überhaupt ihre Bedeutung verloren hätten; vielmehr entsprechen denselben auch heute noch ziemlich genau die allgemeinen Anhaltspunkte, welche der Text dem Komponisten für die Melodieerfindung giebt. Sehen wir von weiterer Bezugnahme auf die hochinteressante Liedlitteratur des Mittelalters ab, so sind für den Komponisten, der heute einen Liedertext zu komponieren unternimmt, folgende Gesichtspunkte die seine Erfindung zunächst bestimmenden:

a) Hält das Gedicht eine Strophenform streng fest, so wird auch der Komponist den Strophen entsprechende Hauptgliederungen der Melodie einhalten. Die schlichte, volksmäßige Liedkomposition giebt sogar regelmäßig sämtlichen Strophen auch die gleiche Melodie (Strophenlied); unter welchen Bedingungen das höhere Kunstlied trotz gleichen Strophenbaues doch die Melodie abändert und nach dem Muster größerer Instrumentalformen mehrere Melodien einander gegenüberstellt, werden wir später zu erörtern haben. Zunächst liegt das „durchkomponierte Lied“ außerhalb unserer Aufgabe.

b) Die einzelnen Verse (Zeilen) der Strophe geben dem Komponisten Hauptteile der Melodie an die Hand, d. h. der Gliederung der Strophe in Zeilen entspricht die Gliederung der Melodie in Hauptabschnitte. Auch diese Norm gilt für die schlichte volksmäßige Liedkomposition unverbrüchlich, während das Kunstlied Mittel zu finden weiß, die Zeilenordnung anderweit zur Geltung zu bringen und doch strenger das dem Sinne nach Zusammengehörige enger zusammenzufassen, als die Versteilung das zuläßt. Ist doch die Versteilung eigentlich nicht eine der Sprache selbst entnommene, sondern vielmehr eine derselben mit der Durchführung gleicher Versfüße aufgedrungene Künstlichkeit, die als solche wenig auffällt, wenn auf die Zeilen-Enden Interpunktionen fallen — gerade das meiden aber die Dichter gern als allzu starke Gliederung der Strophe in Verse. Ganz allgemein wird ein Vers in schlichter Kompositionsweise einem Melodiegliede von der Ausdehnung einer Zweitaktgruppe, seltener eines Taktes oder eines Halbsatzes (4 Takte) entsprechen.

c) Den einzelnen Füßen des Metrums entsprechen die einzelnen Takte in der musikalischen Ausgestaltung. Auch hier ist eine Norm wohl erkennbar, nämlich daß die accenttragenden Silben auf die gute Zeit des Taktes gehören. Daß durch das Metrum die Taktart heute nicht mehr vorausbestimmt ist, werden wir sogleich sehen.

d) Reime binden Zeilen, d. h. beziehen dieselben zu engerer

Einheit, wie man leicht an Strophen bemerkt, in denen aufeinander gereimte Zeilen zu weit voneinander weggerückt sind, was stets einen die Auffassung belästigenden Eindruck macht. Für die musikalische Gestaltung bedingt der Reim nicht sowohl gleiche Endbildungen der betreffenden Melodieteile, als vielmehr eine motivische Nachbildung im ganzen Verlauf, welche gerade beim Schluß oft fallen gelassen wird. Diese Reimbeziehungen zu ignorieren, ist ein Kapitalfehler in der schlichten Liedkomposition, der nicht leicht durchgeht, ohne unangenehm aufzufallen.

Dieser kurze Ueberblick zeigt bereits deutlich, daß der Komponist im Metrum des Gedichtes zwar ein Normativ, eine seine Freiheit einengende Schranke zu respektieren hat, zugleich aber in demselben auch einen dem Anfänger willkommenen Führer begrüßt, der die musikalische Form zum guten Teile voraus bestimmt hat.

Wie schon gesagt, bestimmt das Metrum des Gedichtes nicht die Taktart, sondern nur die Lage der Accentsilben im Takt. Gerade die Liedkomposition bestätigt auf die unzweideutigste Weise, daß der ungerade Takt vom geraden sich nur dadurch unterscheidet, daß er die auch dem geraden Takt nicht ganz entbehrliche Verlängerung der schweren Zeit auf die doppelte Dauer der leichten Zeit ausdehnt (vgl. S. 27); er ist also gar nicht von Hause aus dreizeitig, sondern ebenfalls zweizeitig, aber mit ungleichen Zeiten. Wäre es anders, so müßte das jambische (bezw. trochäische) Metrum, das auf jeden Versfuß zwei Silben bringt, vorzugsweise zur Melodiebildung im geraden (zweizähligen) Takt und das anapästische (bezw. daktylische) Metrum, mit seinen drei Silben in jedem Fuß, vorzugsweise zur Melodiebildung im ungeraden (dreizähligen) Takt Anlaß geben. Das umgekehrte Resultat ergiebt sich freilich, wenn man nicht nach Art der modernen Metriker stark und schwach betonte (schwere und leichte) Silben unterscheidet, sondern nach Art der antiken Metriker lange und kurze Silben (zweizeitige und einzeitige) und dieselben durch entsprechende Notenwerte wiedergeben zu müssen glaubt. Dann wird jedes jambische Metrum Tripeltakt und jedes anapästische Dupeltakt fordern. Thatsächlich ist eines so gut möglich wie das andere, d. h. das Metrum (vier Jamben)

⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | –

wird ebenso häufig quantitierend (im ungeraden Takt, 302 a), wie accentuierend (im geraden Takt, 302 b) als Melodie erscheinen:

302.

a) 3/8 ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ oder 3/4 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥

b) 2/4 ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ oder ₵ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥

und damit ist die Zahl der Möglichkeiten noch nicht abgeschlossen, da erstens je nach dem Tempo auch noch kürzere und noch längere Werte

genommen werden können ($^3/_{16}$, $^3/_2$, $^3/_8$ [$^2/_4$ in Achtelbewegung]) und zweitens die Verlängerung der schweren Zeit noch über die Verdoppelung des Wertes hinaus ausgedehnt werden kann:

803.

c) 2/4 ♪ | ♩. ♪ | ♩. ♪ | ♩. ♪ | ♩. (♪ : ♩. = 1 : 3)

d) 3/8 ♬ | ♩ ♬♬ | ♩ ♬♬ | ♩ ♬♬ | ♩ (♬ : ♩ ♬ = 1 : 5)

so daß sogar die Verhältnisse 1 : 3 und 1 : 5 für den Unterschied der leichten und schweren Silben zum Vorschein kommen.

Nur eine ganz schlichte volksmäßige Melodiebildung bindet sich streng an die Festhaltung einer dieser Manieren für eine ganze Strophenmelodie; auch sie geht aber gern aus der einen in die andere über, d. h. vertauscht a mit d oder b mit c und gewinnt damit Mittel, schweren Silben noch besonderes Gewicht zu geben oder leichte noch schneller durchpassieren zu lassen.

Damit ist zunächst für eine schlichte Faktur die Ersetzung der Versfüße durch musikalische Takte wenigstens in ihren primitivsten Grundlagen umschrieben. Die nächste Frage wird daher die Wiedergabe von **Verszeilen** durch Melodieglieder, d. h. zu geschlossener Einheit zusammengehörige Taktgruppen angehen. Daß für diese das Maß von vier Accentsilben das eigentlich normale ist, deutete ich bereits an; es gilt nun, die Wahrheit dieser Behauptung zu beweisen.

Die vollen Maße

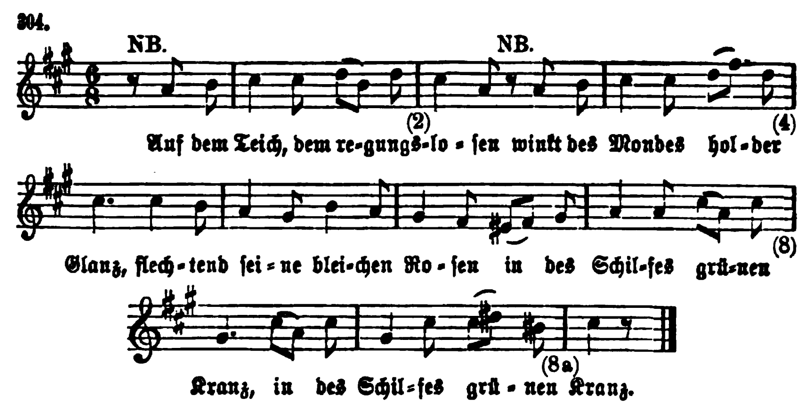
a) trochäisch:	– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑	4 vollständige Füße (4 Takte)
b) jambisch:	⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | –	
c) daktylisch:	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑	
d) amphibrachisch:	⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑	
e) anapästisch:	⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –	

kommen glatt fortgesetzt heute nur mehr ausnahmsweise vor, c) wohl überhaupt nicht (der Engelchor im Faust: „Friede dem Sterblichen, den die verderblichen, schleichenden, erblichen Mängel umwanden“ ist zuletzt doch katalektisch). Da ist denn zunächst festzustellen, daß — wenigstens für die schlichte volksmäßige Komposition — Verszeilen, welche das vierhebige Maß nicht füllen, durch **Pausen** am Ende zu ergänzen sind (7 = Pause für ⏑, 𝄽 = Pause für –):
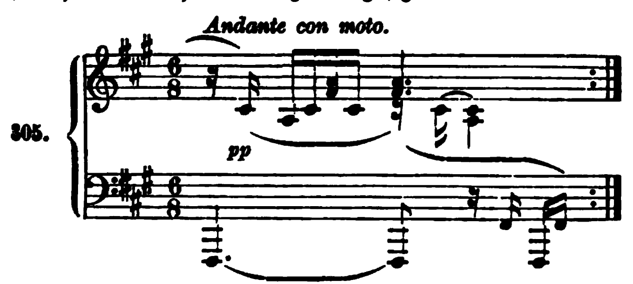
a*):	– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – 7	4 Füße einfach katalektisch (am Ende eine Silbe fehlend)
b*):	⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | 7	
c*):	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ 𝄽	
d*):	⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – 7	
e*):	⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | 𝄽 (?)	

Der Wechsel einer dieser katalektischen Formen mit der zugehörigen vollständigen findet sich bereits ziemlich häufig in der Litteratur, z. B. die

Kombination von a) mit a*) in Lenaus Schilflied „Auf dem Teich, dem regungslosen“. Mendelssohn hat dieses Lied komponiert (op. 71 IV) und zwar ziemlich streng an das Metrum anschließend, aber nicht strophisch. Immerhin eignet sich die erste Strophe hier zur Illustration und zur Aufzeigung von ein paar kleinen Freiheiten; der Komponist läßt nämlich gleich zu Anfang der beiden ersten Zeilen die Melodie nach einer Achtelpause anstatt auf die dem Schema genau entsprechende Taktmitte einsetzen:
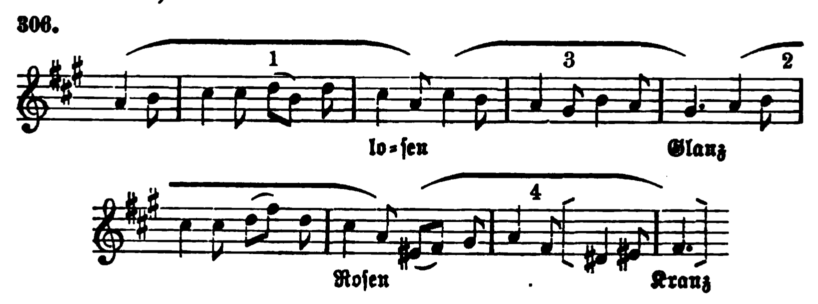


Das Lied gehört nicht zu Mendelssohns besten Inspirationen; denn sowohl die Wahl der Begleitungsfigur:



als der verspätete Einsatz der Singstimme widersprechen einigermaßen der Stimmungsmalerei der ersten Worte und setzen mindestens den Teich in leichtes Wellengekräusel — es ist ein venezianisches Gondellied, wie wir deren unter den Liedern ohne Worte mehrere haben. Denke man sich also die Pause bei NB weg und die erste Note in beiden Fällen als Viertel, und vergesse die Barkarolenbegleitung, so ist die Melodie geeignet, zu zeigen, wie an Stelle einer Einzeltongebung auf eine Silbe ein Melisma, eine Figur von zwei (oder mehr) Tönen treten kann. In dem ersten Falle (Takt 2) entsteht dadurch allerdings eine weitere Störung der Illusion, die Schubert schwerlich passiert wäre, da gerade auf die erste Silbe des

Wortes „regungslos“ es sich speziell regt (d͡h). Solche Verschleifungen des Tones haben im übrigen für den Rhythmus die Bedeutung einer Einzelnote von dem Gesamtwerte der Figur. Die Wiederholung der letzten Zeile ergiebt für den musikalischen Satzbau die Wiederholung der letzten Zweitaktgruppe (7 a—8 a). Es sei besonders darauf aufmerksam gemacht, daß die Natur solcher Einschiebsel durch die Wiederholung derselben Worte unzweifelhaft hervortritt. Es wäre an dem Liede noch mancherlei auszusetzen, zunächst die Parallelbildung der beiden ersten Melodieglieder, die nur voll zu Recht bestünde, wenn die beiden ersten Verse durch gleichen Reim gebunden wären; dagegen vermißt man solche Parallelbildung für die erste und dritte Zweitaktgruppe. Daß diese Ausstellung gegenüber einem so einfach angelegten Liede berechtigt ist, mag eine Umstellung der zweiten und dritten Zweitaktgruppe der Melodie darthun:

306.
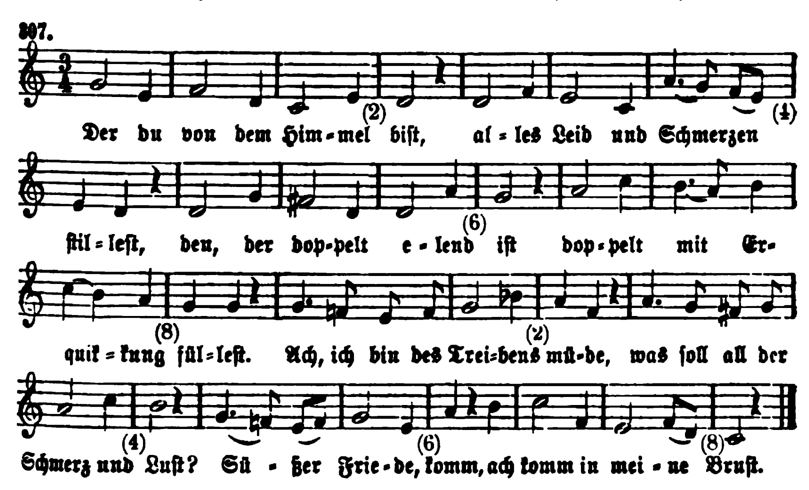


Wenn auch dadurch vielleicht das Lied nicht als Ganzes verbessert wird, so leuchtet doch sofort ein, daß die Veränderung eine innigere Beziehung zwischen Strophenbau und Melodiegliederung herstellt.

Die Kombination des trochäischen Siebensilblers (a*) als erster Zeile mit dem Achtsilbler als zweiter zeigt die erste Strophe von Goethes „Der du von dem Himmel bist“. Außer der herrlichen Schubertschen Komposition dieses Liedes, welche nicht nur zuerst, sondern endgültig die Dichtung musikalisch umgegossen hat und eine der wertvollsten Perlen der Liedlitteratur bildet, haben wir u. a. Kompositionen von Goethes Freund Phil. Christoph Kayser und von Fr. Wilh. Rust (beide in M. Friedländers „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen“ [1896] abgedruckt), Kayser ziemlich steif im Dreivierteltakt, Rust trivial schmachtend im Viervierteltakt (obendrein mit geschmacklosen Textänderungen). Beide Melodien mögen hier Platz finden; die Begleitungen sind, da gänzlich nichtssagend, entbehrlich. Kayser macht zwar die gekreuzten Reime nicht sonderlich deutlich, verleugnet sie aber wenigstens nicht; merkwürdig ist seine Komposition der zweiten Strophe, die, trotzdem das Metrum nur die umgekehrte Zeilenordnung hat (a zuerst, dann a*), doch aus der Viertaktigkeit definitiv in die Dreitaktigkeit der Ordnung Schwer-Leicht-Schwer (S. 123 ff.) übergeht, vielleicht

verleitet durch die Textworte „Ach, ich bin des Treibens müde“, dann freilich mit wenig Glück zu charakterisieren versuchend, da der Ueberdruß an dem „Treiben“ und das Verlangen nach Frieden gewiß nicht durch die plötzliche Drängung der Silben und das Herausweichen aus dem Geleise glatten symmetrischen Aufbaues sich aussprechen darf:

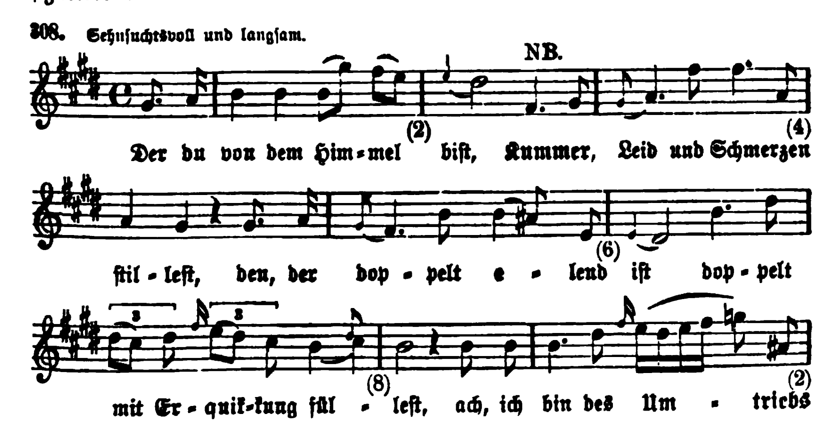
307.
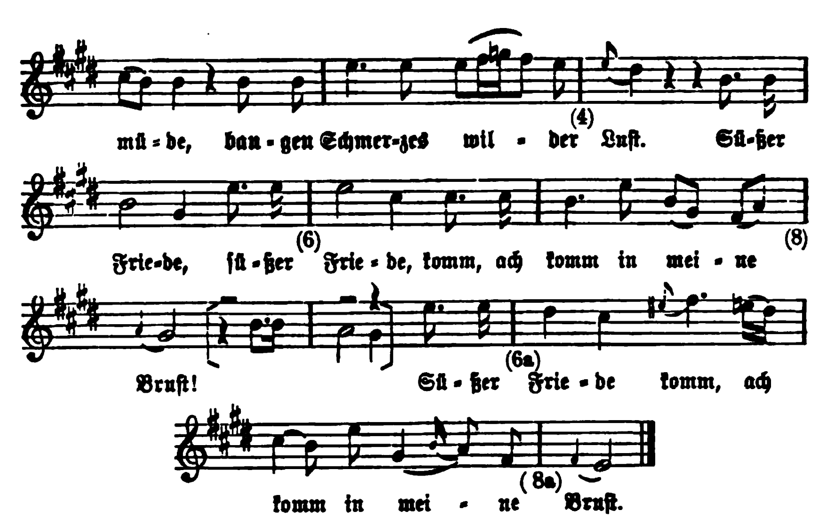


Die nur viersilbige Zeile „Süßer Friede“, natürlich von Goethe gedehnt gemeint, geht hier ihrer Reimbeziehung auf „müde“ verlustig und erhält ganz gegen des Dichters Willen das zur letzten Zeile gehörige „Komm!“ aufgepfropft.

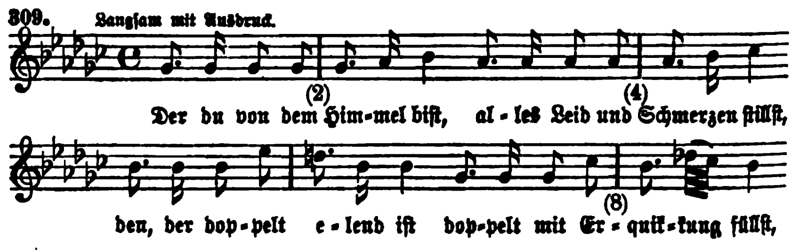
Rusts Komposition, deren Anfang noch dazu Glucks „Ach ich habe sie verloren“ verballhornt, mag als warnendes Beispiel schlechter Deklamation, Ignorierung der Reime und rücksichtsloser Textverderbung figurieren:
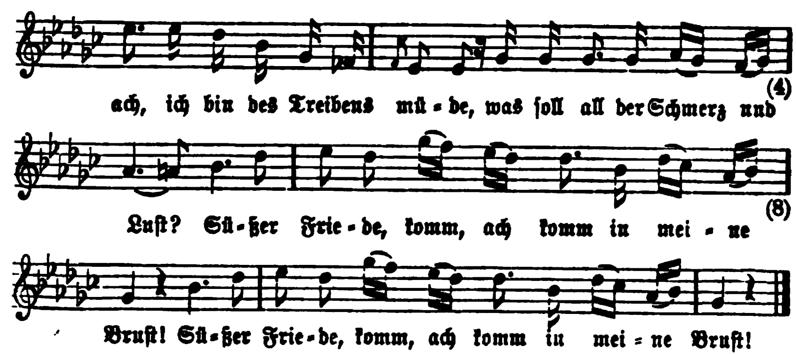
308. Sehnsuchtsvoll und langsam.





Deklamationsfehler durch Accentuierung tonloser Silben sind hier in Menge entstanden dadurch, daß Rust durchweg das Hauptgewicht auf die geradzahligen Füße gelegt hat: „Der du vón dem Himmel bist“, „Doppelt mit Erquickung füllést“ (!) u. s. w., anstatt wie Schubert richtig durchgefühlt auf die ungradzahligen: „Dér du von dem Himmel bist, Álles Leid und Schmérzen stillst, Dén der doppelt élend ist, Dóppelt mit Erquickung füllst“. Erst durch die auffällige Verkürzung auf die Hälfte eines Fußwertes tritt bei Rust die Folge der beiden einsilbigen Worte zu Anfang der ersten und dritten Zeile lästig hervor („Dĕr dŭ“ und „Dĕm dĕr“), von der bei Schubert nichts zu bemerken ist. Freilich in der zweiten Hälfte des Lieds setzt auch Schubert aus dem hesychastischen in das diastaltische Ethos (vgl. S. 255) um: „Ách, ich bin des Treibens mǘde, was soll áll der Schmerz und Lúst“, und ein zweites Mal: „Süßer Friede komm, ach kómm in meine Brúst“. Das ist freilich so genial im strengsten Anschluß an eine sinngemäße Deklamation durchgeführt, daß es der Fassung in eine Schulregel spottet:





Wie uns das Mendelssohnsche Lied (Fig. 304) ein Beispiel der Wiederholung einer Zweitaktgruppe im Vokalsatz brachte, und das Kaysersche (Fig. 307) den Uebergang in die Ordnung Schwer-Leicht-Schwer, so zeigt uns Schuberts Komposition die Möglichkeit des Uebergangs aus einer mit dem schweren Takt beginnenden Satzbildung mit langen Endungen (Anschlußmotiven) in eine mit dem leichten Takt beginnende. Die griechischen Rhythmiker unterschieden den ruhigen Charakter der Satzbildung ersterer Art als hesychastisches Ethos von dem aufgeregten der zweiten Art, dem diastaltischen Ethos. Neuere Metriker nennen die Ordnung, die den Hauptictus auf der schweren Zeit des ersten Fußes trägt, eine fallende, und die denselben auf den zweiten Fuß werfende eine steigende Ordnung, wie man im Kleineren den Trochäus und Daktylus fallende und den Jambus und Anapäst steigende Rhythmen nennt.

Die Unterscheidung ist so wichtig für den Liederkomponisten, daß wir dabei noch etwas stehen bleiben müssen, um der Möglichkeit schon im Prinzip falscher Anlage der musikalischen Umgießung des Metrums, wie sie das Rustsche Lied zeigt, ein für allemal vorzubeugen.

Worin beruht denn die stärkere Betonung der Silbe „vón" und „bist" in der ersten Zeile bei Rust? Hat er nicht durch den Aufschwung der Melodie auf „Himmel", „Schmerzen", „Elend" den Hauptaccent auf diese Worte gelegt? Nun, versucht hat er das allerdings, aber zu spät. Solche Höherwendungen der Melodie, ingleichen synkopische Ausweichungen des Rhythmus thun wohl ihren Dienst, wo der Dichter einmal ausnahmsweise ein Wort, das besonders hervorgehoben werden muß, einen Haupt-Sinnaccent beansprucht, absichtlich (oder auch aus Ungeschick) auf eine zu leichte Zeit gebracht hat. Aber wird das Metrum von Hause aus verkehrt in die musikalische Periode eingestellt, so sind alle Versuche der Abhilfe vergeblich. Das größere Gewicht (als metrische Qualität vgl. meine „Elemente der Musikalischen Aesthetik", S. 141) geht keineswegs immer Hand in Hand mit stärkerer Tongebung und höherer Tonlage, schließt sogar in seinen höheren Graden (4. Takt, 8. Takt) beide beinahe aus. Bei der hohen Bedeutung,

welche diese Unterscheidung für die richtige erste Anlage des Schemas spielt, ist es wohl angebracht, sich zu erinnern, daß das Gewicht, die metrische Qualität von der Stellung im Takt und für die höheren Grade vom Antwortverhältnis der Takte abhängt (S. 26 ff.). In höherem Grade schwere Zeiten sind leicht daran kenntlich, daß sie Träger von Harmoniewirkungen sind. Die Lahmheit und Steifheit der Kayserschen Komposition (Fig. 307) beruht wesentlich mit darauf, daß die Harmonie in jedem Takte wechselt, daher ein bestimmtes Gefühl, welche eigentlich die schweren Takte sind, ob der 1., 3., 5., 7. oder der 2., 4., 6., 8., nicht Platz greifen kann. Dagegen hat Rust dafür gesorgt, daß der Widerspruch seines musikalisch-metrischen Schemas gegen das poetisch-metrische der Dichtung deutlich hervortritt. Seine Taktstriche stehen richtig, nämlich in Hinsicht auf seine Harmonien, die regelmäßig nach dem Taktstrich wechseln; sie stehen so verkehrt wie möglich in Hinsicht auf die Haupt-Icten des Gedichts. Erstes Erfordernis ist also für den, welcher ein Gedicht musikalisch umgießen will, daß er durch, wenn nötig wiederholtes, lautes Lesen sich erst einmal ein sicheres Gefühl dafür verschaffe, ob die Folge der Füße eine fallende oder steigende ist. Bezeichnen wir mit ´ die schwere Zeit des schweren, mit ` die schwere Zeit des leichten Taktes, so ist die Accentuation:

Dér du vòn dem Himmel bìst,
Álles Leid und Schmérzen stìllst,
Dén, der dòppelt élend ìst,
Dóppelt mìt Erquícung fùllst

zugleich eine, wenn auch nicht allen Anforderungen genügende, so doch eine allzu grobe Verstöße verhütende summarische Anweisung für den deklamatorischen Vortrag und zeigt zugleich die Ordnung im Takt an:

C ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ 𝄽

Das ist die Ordnung, die Schubert eingehalten, und das Gegenteil derjenigen Rusts. Die zweite Strophe verträgt dagegen allenfalls durchweg die umgekehrte Accentuation:

Àch ich bin des Treibens müde
Wàs soll àll der Schmèrz und Lùst
Süßer Friede
Kòmm, ach kómm in meine Brùst!

kommt aber freilich noch besser zu ihrem Rechte, wenn, so wie es Schubert gelungen ist, ein Umsetzen aus der einen Ordnung in die andere im Verlauf der Melodie erfolgt, das ohne schwere Störung des Fortgangs freilich nicht wohl anders möglich ist, als durch plötzliche Drängung der Silben:

Àch ìch bin des Treibens müde — Wàs soll áll der Schmèrz und Lúst

musikalisch: ♩. ♪ ♫♫ | ♩ ♩ || ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥

Wenden wir uns nach dieser neuen Bereicherung unserer Einsicht in die Beziehungen zwischen Metrum und Takt dem weiteren Verfolg der Betrachtung von Versformen zu, welche das Schema der Vierhebigkeit nicht ganz füllen, so kommen wir nunmehr zu dem nur drei vollständige Füße füllenden Maße und damit zu der Frage, wie es in der Vokalmusik um die Dreitaktigkeit steht.

Die vier Hauptmetra (S. 250) nehmen sich mit Abstoßung eines Fußes (welches? des ersten oder des letzten?) so aus:

a**): –⏑|–⏑|–⏑ [𝄾 7]
b**): ⏑|–⏑|–⏑|– [𝄼 | 𝄾]
c**): –⏑⏑|–⏑⏑|–⏑⏑ [𝄾 7 7]?
d**): ⏑|–⏑⏑|–⏑⏑|–⏑ [7 | 𝄾 7]
c**): ⏑⏑|–⏑⏑|–⏑⏑|– [7 7 | 𝄾]

Auch diese stärker verkürzten Maße kommen selten gleichmäßig fortgesetzt vor; vielmehr verbinden die Dichter mit Vorliebe Zeilen, von denen eine eine Silbe weniger hat als die andere, also z. B. a* mit a**, b* mit b**, z. B.: „Sáh ein Knàb ein Röslein stèhn (7)

Röslein aùf der Hèiden (𝄾)
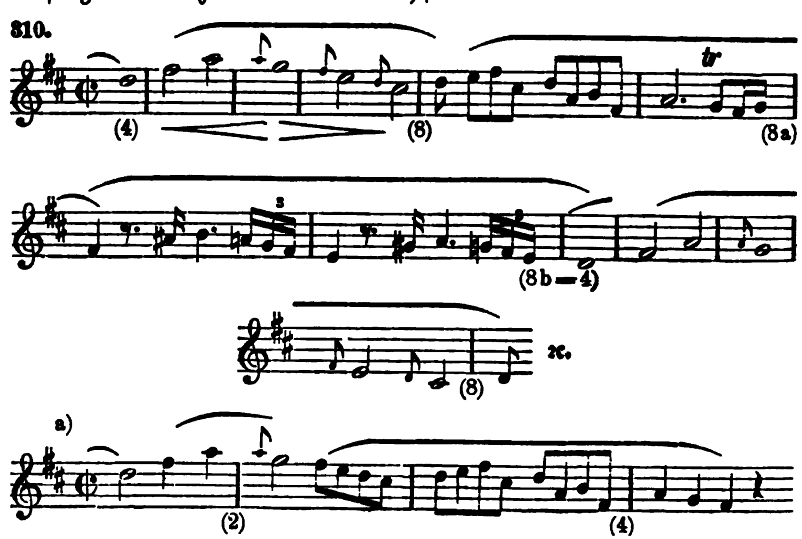
Daß, wie hier übergeschrieben, betont und demgemäß die Melodie in den Takt gestellt werden muß, wird unweigerlich durch den trochäischen Sechssilbler bedingt. Damit kommen wir zugleich noch auf eine wichtige Ergänzung unserer Bemerkungen über die einfach katalektischen Maße (S. 250). Es ist nämlich, abgesehen von dem besondern Falle des Abbrechens vor dem Ende, an und für sich ausgeschlossen, daß ein in höherem Grade schlußkräftiger Zeitwert ausfällt. Elisionen (S. 123 ff.) können unter allen Umständen nur leichte Werte treffen; es giebt wohl eine verkürzte dreitaktige Form Schwer-Leicht-Schwer, aber nicht eine verkürzte dreitaktige Form Leicht-Schwer-Leicht. Eine dem Amphibrachys ⏑–⏑ analoge Dreitaktigkeit ist möglich als eine erweiterte Zweitaktigkeit (mit langen Anschlußmotiven):

1 2 3; 3 4 5 u. s. w.

aber niemals als 1 2 3 . . 5 6 7 . . d. h. mit Ausfall des vierten und achten Takts. Daß diese letztere Form ein metrischer Nonsens ist, darüber muß allerdings vollständige Klarheit herrschen, wenn das, was daraus weiter zu folgern ist, irgend welche Aussicht haben soll, verstanden zu werden. Die ganze Lehre von dem verschiedenen metrischen Gewicht basiert ja doch auf der Aufsuchung derjenigen Werte, welche

zu einander im Verhältnis von **Aufstellung** und **Antwort** stehen. Antwortet in einer Melodie der dritte Takt dem ersten, d. h. empfinden wir eine nach dem Schwerpunkte des ersten Takts erfolgende Gliederung nicht im zweiten, sondern erst im dritten Takte überboten, so beträgt der Abstand zwischen den beiden gliedernden Werten zwei Takte und dieselben repräsentieren daher Schwerpunkte von Zweitaktgruppen, stehen also in dem Verhältnis des zweiten Taktes zum vierten, d. h. der beginnende Takt ist dem Gewicht nach ein **zweiter**. Antwortet gar erst der fünfte Takt dem ersten, so beträgt der Abstand vier Takte und die beiden Schwerpunkte repräsentieren dann sogar Halbsätze, d. h. der beginnende hat das Gewicht eines **vierten** Taktes, z. B. zu Anfang von Mozarts D-dur-Streichquartett:

310.



Eine Neigung, dieses Thema etwa so wie Fig. 310 a zu hören, stelle ich für mich selbst nicht in Abrede; aber dieselbe ist nichts weiter als ein Versuch, um die Auffassung der seltenen Bildung herumzukommen. Daß Mozart wirklich die langgestreckte viertaktige Antwort auf den Einsatzwert gemeint hat, beweist das Aufhören der Begleitung mit der Erreichung des achten Takts.

Beruht also alles Verständnis des formalen Aufbaues auf dem Erkennen des Verhältnisses von Aufstellung und Antwort, so ist wohl klar, daß der **Antwortwert niemals ausfallen kann** (außer als gewaltsames Abbrechen von dem bestimmt vorbereiteten Ende). Denn da die Aufstellung nach ihrem Abstande von der Antwort ihrem metrischen Gewicht nach bewertet wird, so würde der ganzen Manipulation der Boden entzogen werden, wenn der Antwortwert fehlte. Es kann daher z. B. der zweite Takt nur dann fehlen, wenn auch der erste fehlt

(so daß dann die ganze erste Zweitaktgruppe fehlt); der vierte kann nur fehlen, wenn auch die Takte 1 bis 3 fehlen. Der achte Takt würde daher nur fehlen können, wenn auch der 1. bis 7. fehlten, sodaß der ganze Satz überhaupt nicht existierte. Dagegen sind Anfänge mit dem achten oder siebenten Takte gar nicht selten (Händels E-dur-Variationen [Fig. 190] schicken die Markierung eines achten Taktes voraus; die „Coquette" in Schumanns „Karneval" beginnt mit dem siebenten Takt).

Diese Unmöglichkeit des Fehlens von Antwortwerten müssen wir durchaus auch für die Liedkomposition als feststehend ansehen. Die Freiheit, daß die Singstimme ausnahmsweise vor dem achten Takte verflattert, der Klavierbegleitung den Abschluß überlassend, wird durch dieses Gesetz nicht in Frage gestellt — dergleichen gehört zu den künstlichen Bildungen des modernen Kunstliedes, das Sätze aus bruchstückweisem Zusammenwirken einer Gesangs- und einer Instrumentalmelodie aufbauen kann, wie wir später sehen werden. Für die (zunächst ganz abgesehen von aller Begleitung) aus dem Metrum selbst abzuleitende Taktordnung einer Melodie kommen solche Möglichkeiten nicht in Frage.

Ein Metrum, aus dem ich für eine Gesangsmelodie die Grundlage der Taktordnung ableiten will, muß ich also vor allen Dingen so lesen, daß der vierte und achte Takt keinesfalls fehlen. Deshalb ist der jambische Siebensilbler niemals steigend sondern stets fallend, nicht „diastaltisch", sondern „hesychastisch" bezüglich der Ordnung der Accente, musikalisch ausgedrückt: er endet nicht mit dem dritten bezw. siebenten Takte, sondern beginnt mit dem zweiten bezw. sechsten:

⏑ | –́ ⏑ | –̀ ⏑ | –́ ⏑ [𝄽] = C : ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ 𝄽
(2) (4)

Anstatt aber am Schluß die Pause für eine schwere Zeit zu belassen, ziehen es die Komponisten im allgemeinen vor, der vorletzten Silbe den Wert eines ganzen Fußes zu geben, so daß die endende leichte Silbe den Accent der schwächeren letzten Hebung erhält. Daher der alte Satz der germanistischen Metrik, daß klingende (weibliche) Reime zwei Hebungen in Anspruch nehmen; ebenso selbstverständlich ist aber auch der Satz, das der schweren Silbe des weiblichen Reims des Hauptiktus zukommt und die nachklingende leichte nur den Nebeniktus erhalten kann.

Je mehr die Maße gegenüber der vollen Viertaktigkeit verkürzt werden, desto mehr kommen solche Dehnungen der letzten Werte in Frage. Der trochäische Sechssilbler mit dem Hauptiktus auf dem zweiten Fuß:

–̀ ⏑ | –́ ⏑ | –̀ ⏑

ist ein äußerst seltenes Metrum, dürfte aber kaum jemals einer Melodie die Entstehung gegeben haben, welche durch ihre ruhige Bewegung die Messung als 1 2 3͜, 3 4 5͜ u. s. w. fordert; wohl aber fügt es

sich im schnellen Tempo der Form des Tripeltakts mit fortgesetzter Unterteilung, so daß jeder Sechssilbler nur ein einziges Taktmotiv repräsentiert, wie in der bekannten Reißigerschen Komposition des Kneipliedes:

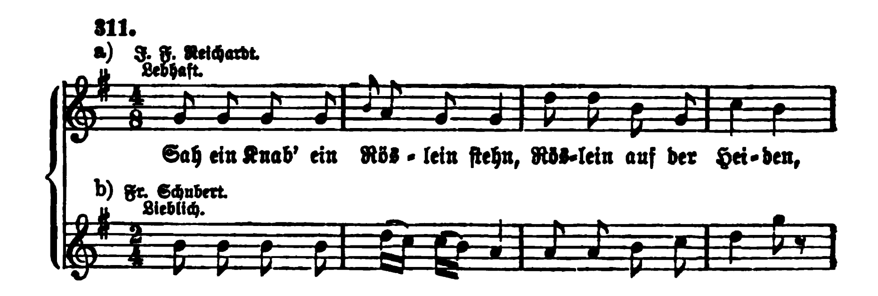
„'s gíebt kein schön'res Lében
Als Studéntenlèben," u. s. w.
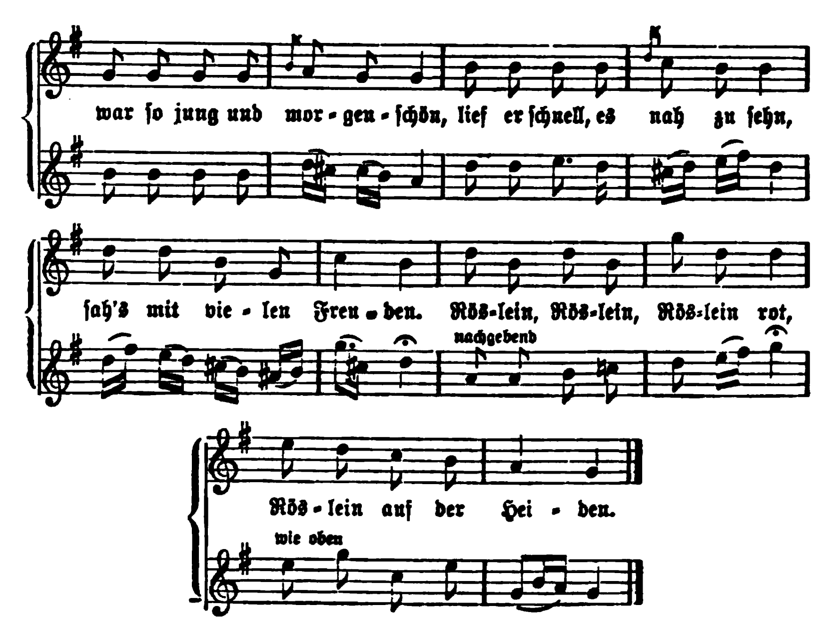
Aehnlich in Nr. 542 des Lahrer Kommersbuchs (Tirolerlied):

„Küh' und Kálba sieht ma
Lústig úma springen
Und danében hört ma
Schöne Sénn'rin singen."

Diese humoristischen Beispiele wähle ich aus Not. Es wird schwer sein, seriöse aufzutreiben, in denen konsequent die Reimsilben vom Hauptiktus weggerückt sind. Dieselben fehlen aus eben dem Grunde, aus welchem das Fehlen der vierten Hebung im Metrum denselben notwendig zum fallenden stempelt: weil eben Reimsilben regulär Schlußträger sind. Man kann getrost sagen, daß man eine normale schematische Grundlage für die Taktordnung der Melodie findet, wenn man den Reimsilben die schwersten Zeiten zuweist; wo ein Wechsel vier- und dreihebiger Zeilen vorliegt, bestimmt der dreihebige Vers die Ordnung als fallend. Ketten dreihebiger Verse sind eo ipso fallend, können die durch Elision des ersten und fünften Takts verkürzte Form der Dreitaktigkeit (Schwer-Leicht-Schwer) annehmen, dehnen aber meist die Endung so lang aus, daß das vierhebige Schema intakt fortgeht.

So komponierten Reichardt und Schubert, auch Peter Grönland (vgl. Friedländer a. a. O. S. 9) das „Heidenröslein" in schmucklos volksmäßiger Weise, ohne auch nur einen Takt irgendwo einzuschieben oder durch eine Dehnung oder Drängung aus dem glatten Gange zu weichen, streng nach dem gemäß unserer Aufweisung gegebenen Taktschema:





Der gewaltige Abstand der beiden Lieder hinsichtlich ihres Kunstwertes bei absolut gleicher metrischen Anlage und sogar gleicher Tonart ist in hohem Grade belehrend; er beweist vor allem, daß man auch durch allereingehendste Vorschriften nicht angeleitet werden kann, eine Melodie von bleibendem Kunstwerte zu erfinden. Man vergleiche nur im Detail, wie merkwürdig genau beide Komponisten fast durchweg in der Wiedergabe der Sinnaccente durch Ausbiegung der Melodie nach oben übereinstimmen; und doch — Reichardts Melodie ist trocken und hausbacken, wenn man sie mit derjenigen Schuberts vergleicht. Hier zeigen sich deutlich die Grenzen der Macht der Schule: das was beiden Melodien gemein ist, läßt sich lehren, das was sie unterscheidet, nicht; da tritt die undefinierbare Wunderkraft des Genies in die Erscheinung und bringt Wirkungen hervor, welche ganz zu erklären die Theorie verzichten muß. Darum immer wieder das Gebot, die angeregte Phantasie selbst arbeiten zu lassen und nicht nach Rezepten zu fabrizieren!

Mörikes „Ein Stündlein wohl vor Tag“ wechselt zwischen jambischen Sechssilblern und kompleten jambischen Achtsilblern. Da die Sechssilbler nach unserem Nachweise als ⏑_́ ⏑_̀ ⏑_́ [7 ♪] zu lesen sind, so ist damit die fallende Ordnung auch für die kompleten Achtsilbler nahegelegt, wenn auch nicht unbedingt vorgeschrieben, da die Strophe zuerst zwei Sechssilbler in direkter Folge durch Reim bindet und dann zwei durch Reim gebundene Achtsilbler folgen läßt, so daß
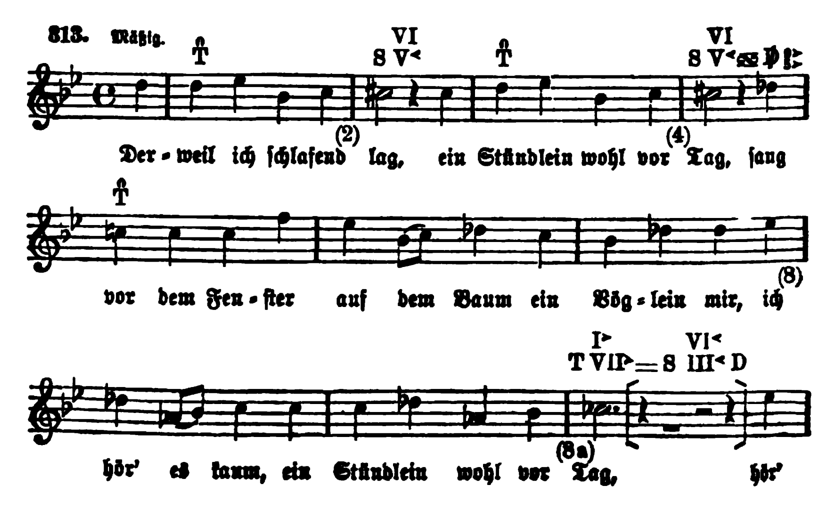
dem Komponisten ein Umsetzen in die steigende Ordnung eventuell offen bleibt. Die Komposition dieses Gedichts durch Hugo Wolf (Mörike-Lieder Nr. 3) hält die durch die Accentuation der Sechssilbler gegebene Taktordnung auch für die Achtsilbler fest und komponiert das ganze Lied in gleichen Vierteln mit sehr wenig Veränderungen:

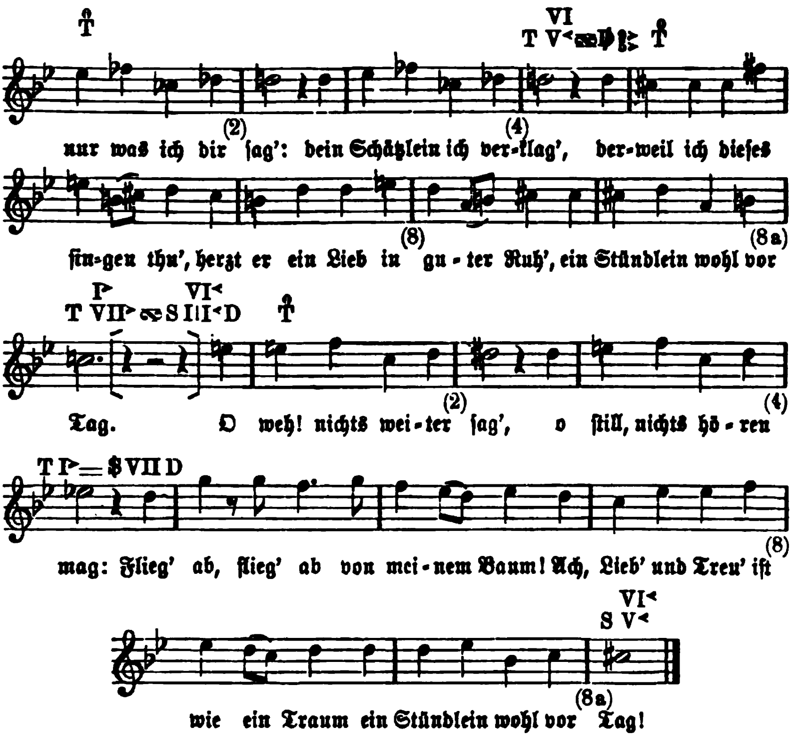
812.

C ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥. (= Sechssilbler)

und C ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ (= Achtsilbler).

Es lohnt der Mühe, Wolfs Komposition mit derjenigen von Robert Franz zu vergleichen, die Wolf ohne Zweifel bekannt war, wie die große Aehnlichkeit der melodischen Führung des Hauptmotivs zu beweisen scheint. Aber in welch krankhafte Sphäre hat Wolf das naive Volksliedchen gerückt! aus G-moll quält er das in den Schraubstock des verminderten Septimenakkords geklemmte Hauptmotiv (das noch in einem anderen Liede Wolfs — Der Knabe und das Immelein — dominiert) nach F-moll, weiter nach As-moll, Fis-moll und A-moll, so daß niemand damit gedient ist, wenn schließlich doch die Anfangstonart noch einmal wiederkehrt (wenn auch ohne Schluß). Anstatt des Mägdleins, dem im Traume ein Schwälblein den Geliebten verklagt und den Seelenfrieden durch eifersüchtige Zweifel stört, scheint Wolf allzusehr das singende Vöglein selber zu malen (beide Systeme der Begleitung haben unausgesetzt Violinschlüssel und die Singstimme liegt hoch mit dem Gesamtumfange von as¹ bis g²) und zwar mit einer auf die Dauer sehr lästigen Chromatik:





Dieses sechsmalige Verrutschen der Tonalität durch enharmonische Umdeutung eines alterierten Akkords ist eine ganz interessante harmonietheoretische Lektion, hat aber doch im Kunstwerk nur den Rang der bekannten Rundgänge durch den Quintenzirkel; jedenfalls ist die scheinbare Durchführung der strophischen Komposition unter solchen Umständen eine bloße Spiegelfechterei, die mit der Unfähigkeit des Ohrs rechnet, die gewaltsamen Rückungen der Tonalität völlig aufzufassen. Der Miniaturcharakter des Liedes wird zu Gunsten eines zweifelhaften Gewinnes verstärkter Charakteristik (Traumeswirren? quälende Zweifel?) geopfert.

Robert Franz steht solchen destruktiven Tendenzen fern, führt die tonale Einheit streng durch und berührt von A-moll aus nur ernstlich E-moll (Dominante) und mehrmals flüchtig C-dur (Parallele), erreicht aber mit diesen bescheidensten Mitteln mehr. Die vollzähligen Achtsilbler geben ihm mehrmals Anlaß zu einer freien Umgestaltung des Metrums, nämlich:

„Sang vór dem Fénster auf dem Baúm (7 ⁷)
Ein Schwálblein mír, ich hört es kaúm (⁷)

und: „Flieg áb, flieg áb von meinem Baúm (7 ⁷).

Dadurch kommen auch diese Zeilen trotz ihres Ueberschusses von zwei Silben in das Maß der Sechssilbler und gewinnen in ihrer zweiten Hälfte durch das eingeführte doppelt so schnelle Tempo den Anschein der Accentuierung:

„Sang vòr dem Fénster aúf dem Baúm“ (steigend)

d. h. der erste Hauptiktus wird durch den zweiten Nebeniktus ziemlich stark balanciert, so daß die schlechte Deklamation der Accentuierung „Sang vór dem Fènster aúf dem Baùm“ in der zweiten Hälfte ganz beseitigt und in der ersten unmerklich gemacht wird. Diese Umgestaltung unterläßt Franz in den beiden Achtsilblern:
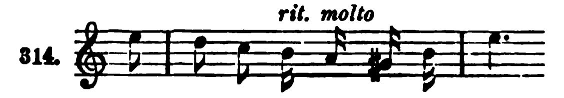
„Derweil ich dieses singen thù,
Herzt ér ein Lieb in gúter Rùh“

und giebt damit, jedenfalls der ersten Zeile zu Liebe, der zweiten eine anfechtbare Deklamation. Eine freiere Gestaltung, etwa:

„[7 | 𝄿] Herzt er ein | Lieb [7 | 𝄿] in guter | Rùh

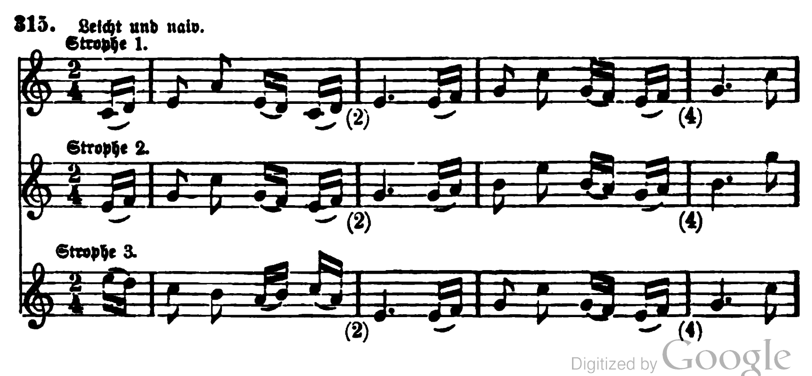
würde freilich die volksmäßige Naivität der Gesamtanlage stark antasten. Der letzte Achtsilbler hat zwar die Messung bekommen: „Ach Lieb und Trèu ist wie ein Traùm“ aber mit der Vorschrift „poco ritenuto“, d. h. er ist wohl gemeint als „Ach Lieb und Trèu ist wie ein Traúm“ mit starkem ritardando, so daß doch nicht auf wie, sondern auf Traúm der Hauptiktus fällt, also eigentlich:
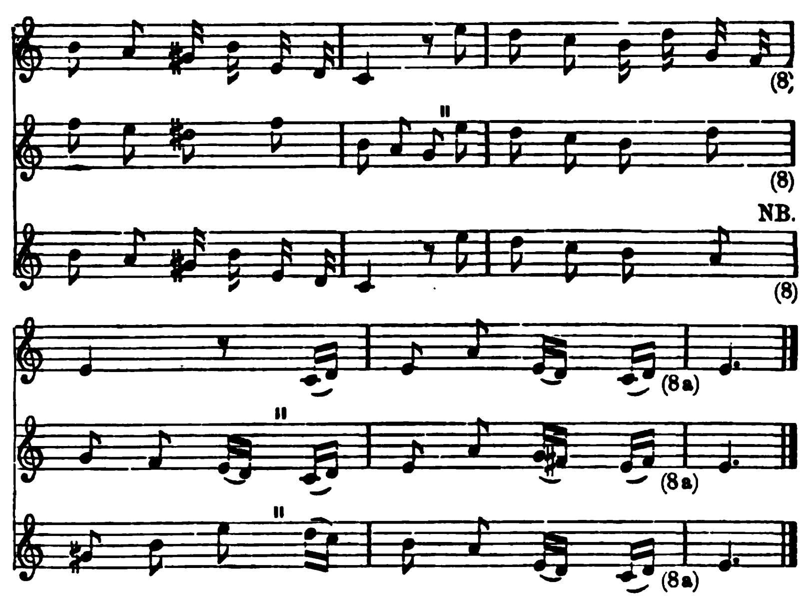
314.



Auch Franz hat die drei Strophen des Gedichtes deutlich kenntlich erhalten durch ähnliche, wenn auch nicht völlig gleiche melodische Ausstattung. Die Abweichungen, die er vornimmt, bewirken einmal die für die mittelste Strophe erwünschte Ausweichung nach E-moll und zugleich die vom Texte nahe gelegte Höher- und Tieferwendung zur Steigerung und Minderung des Ausdrucks:

315.





Speziell sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß durch das Abschließen der ersten Strophe mit der Anfangsphrase (7a—8a) die Höherlegung der zweiten Strophe fast unmerklich wird, wenigstens dem Hörer erst bei der abermaligen Steigerung Takt 3—4 zu Bewußtsein kommt; zunächst wird er ohne Frage Takt 1—2 der zweiten Strophe mit 7a—8a der ersten zum Halbsatz verbinden. Dieses kleine Imbroglio begünstigt Franz dadurch, daß er zwischen die Strophen keinerlei Pausen einschaltet.

Die wenigen bisherigen Beispiele orientieren schon einigermaßen über die Stellung des Komponisten gegenüber dem Metrum des Textes. Daß die Taktart jederzeit in die freie Wahl des Komponisten gestellt ist, betonte ich bereits; jambische und trochäische, also im Fuß zweisilbige Maße, können ebensogut im dreiteiligen wie im zweiteiligen Takte komponiert werden, und ebenso steht nichts im Wege daktylische bezw. amphibrachische oder anapästische Maße, also überhaupt im Fuß dreisilbige, beliebig im ungeraden oder geraden Takte zu setzen. Diese Unterscheidungen sind deshalb dem Komponisten gar nicht besonders von Belang, jedenfalls nicht annähernd so wichtig wie die Unterscheidung von Maßen mit steigender und solchen mit fallender Betonung. Auch das Auftreten einzelner überschüssigen leichten Silben in Maßen mit zweisilbigen Füßen, oder umgekehrt der Ausfall von leichten Silben in Maßen mit dreisilbigen Füßen bringt deshalb keinerlei neues Problem. Die folgende kurze Uebersicht der einfachsten Umgießungen der Metra mag das belegen; dieselbe macht auf Vollständigkeit keinen Anspruch und zieht vor allem die so häufigen Uebergänge aus

einer Manier in die andere, wie wir sie in dem letzterwähnten Franzschen Liede zu konstatieren hatten (Wiedergabe der Silben durch Sechzehntel statt wie vorher durch Achtel) nicht in Betracht:

A. Zweisilbige Füße (Jamben, Trochäen):

a) in gleichen Werten: $\frac{2}{4}$ [♩] | ♩ ♩ | ♩ ♩ | u. s. w.
$\frac{2}{8}$ [♪] | ♪ ♪ | ♪ ♪ | 2c., $\frac{2}{2}$ [𝅗𝅥] | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 u. s. f.,
oder $\frac{6}{8}$ [♩.] | ♩. ♩. | ♩. ♩. | u. s. w., $\frac{6}{4}$ [𝅗𝅥.] | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 u. s. f.
b) in ungleichen Werten: $\frac{3}{8}$ [♪] | ♩ ♪ | ♩ ♪ | u. s. w.,
$\frac{3}{4}$ [♩] | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | u. s. f., statt $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{16}$ u. s. w.
oder $\frac{2}{4}$ [♪] | ♩. ♪ | ♩. ♪ | u. s. w., $\frac{2}{8}$ [𝅘𝅥𝅯] | ♪. 𝅘𝅥𝅯 | ♪. 𝅘𝅥𝅯 | u. s. w.
𝄵 [♩] | 𝅗𝅥. ♩ | 𝅗𝅥. ♩ | u. s. f.
auch $\frac{3}{8}$ [𝅘𝅥𝅯] | ♩‿𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | ♩‿𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | u. s. w.
$\frac{3}{4}$ [♪] | 𝅗𝅥‿♪ ♪ | 𝅗𝅥‿♪ ♪ | u. s. f.

B. Dreisilbige Füße (Daktylen, Amphibrachen, Anapäste):

a) in gleichen Werten: $\frac{3}{4}$ (♩) [♩] | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | u. s. w.,
$\frac{3}{8}$ (♪) [♪] | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪, oder $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{16}$ 2c.
auch $\frac{9}{8}$ (♩.) [♩.] | ♩. ♩. ♩. | u. dgl.
b) in ungleichen Werten: $\frac{2}{4}$ (♪) [♪] | ♩ ♫ | ♩ ♫ | u. s. f.
$\frac{2}{8}$ (𝅘𝅥𝅯) [𝅘𝅥𝅯] | ♪ ♬ | ♪ ♬ | oder $\frac{2}{2}$ (♩) [♩] | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 2c.
oder $\frac{2}{8}$ (𝅘𝅥𝅯) [♪] | ♪. ♬ | ♪. ♬ | u. s. f. $\frac{2}{4}$ (♪) ♩ | ♩. ♪ ♩ | ♩. ♪ ♩
$\frac{3}{2}$ (♩) [𝅗𝅥] | 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 2c.
auch $\frac{3}{8}$ (𝅘𝅥𝅯) [𝅘𝅥𝅯] | ♪‿♬ | ♪ ♬ u. s. w.
$\frac{3}{4}$ (♪) [♪] | 𝅗𝅥 ♫ | 𝅗𝅥 ♫ u. dgl.
und $\frac{6}{8}$ (♪) [♪] | ♩.‿♩ ♫ | ♩.‿♩ ♫ u. s. f.

Aus dieser Tabelle ist leicht ersichtlich, daß die Mischung zweisilbiger und dreisilbiger Füße keinerlei Verlegenheit bereitet; es bedarf nur der Zusammenstellung der gleichen Taktarten aus A und B, um die nächsten Wege aufzudecken, welche dabei der Melodiebildung offen stehen:

C. Dreisilbige Füße in zweisilbigen Maßen:

a) $\frac{2}{4}$ [♩] | ♩ ♩ | ♩ ♫ (NB) | ♩ ♩ u. s. w., auch in $\frac{2}{2}$ 2c.
$\frac{6}{8}$ [♩.] | ♩. ♩. | ♩. ♩ ♪ | ♩. ♩ u. s. w.

b) $\frac{3}{8}$ … u. s. w., auch in $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{16}$.
$\frac{2}{4}$ … u. s. w., entsprechend in $\frac{2}{2}$ u. $\frac{2}{8}$.
$\frac{3}{8}$ … u. s. w., oder in $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$.

D. Zweisilbige Füße in dreisilbigen Maßen.
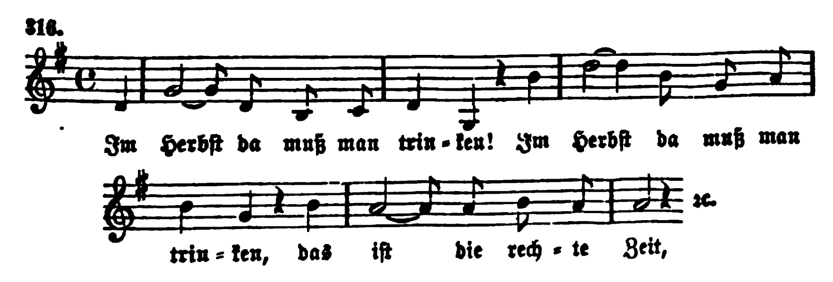
a) $\frac{3}{4}$ … u. s. f., ebenso in $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{2}$ u. s. w.
$\frac{3}{4}$ … u. s. f. auch $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{8}$.
$\frac{3}{8}$ … u. s. f. auch $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$ 2c.
$\frac{3}{8}$ … u. s. f. auch $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$ 2c.
oder … u. s. f.
$\frac{6}{8}$ …

Dazu kommt auch noch die Möglichkeit, im geraden Takt Triolen oder im ungeraden Takt Duolen zu fordern:

C. a) $\frac{2}{4}$ … u. s. w.
D. a) $\frac{3}{4}$ … u. s. w.

Eine der häufigsten Umgestaltungen der sich aus den bisher entwickelten Beziehungen zwischen Metrum und Taktschema ergebenden Form ist die Ueberdehnung der Hauptikten tragenden Silben. Dieselbe macht natürlich die Lage der Hauptikten besonders deutlich, wird sogar aus diesem Grunde vom höheren Kunstliede wenigstens als Manier verschmäht, weil sie leicht aufdringlich wirkt. Die Ueberdehnung der Hauptikten führt meist auf andere Taktarten, aber nicht zu anderer Taktordnung. Marschner setzt das Trinklied „Im Herbst, da muß man trinken“ so:
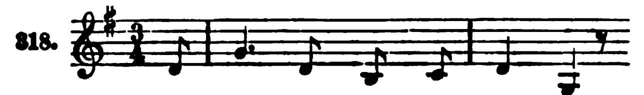
316.



anstatt einfach in gleichen Vierteln oder gleichen Achteln:

817. 

dehnt aber die Silben des ersten Haupttiktus konsequent so außerordentlich stark, daß er sogar den geraden Takt konserviert, statt durch die Dehnung an Stelle des geraden den ungeraden Takt zu erhalten:
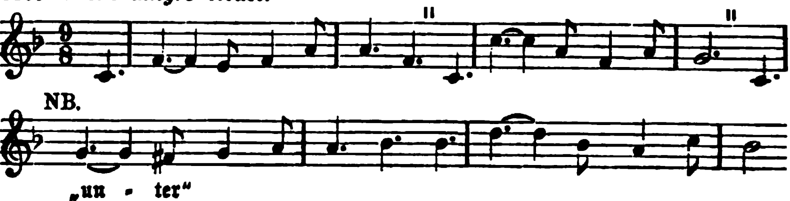
818. 

Nicht so übertrieben dehnt Mendelssohn in Klingmanns Frühlingslied:

„Der Frühling náht mit Bráusen (♪)
Er rüstet sich zur Thát (𝄾 ♪)
Und únter Stürmessaúsen (♪)
Keimt still die junge Sáat“ (𝄾 ♪)

wobei freilich die Verlängerungen einigemal nicht gerade besonders zur Hervorhebung geeignete Silben treffen:

319. *Molto allegro vivace.*



Die schlichte Form, welche Mendelssohn gedehnt hat, wäre hier:
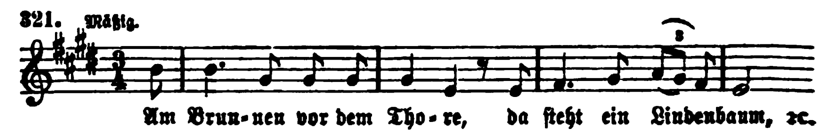
320.
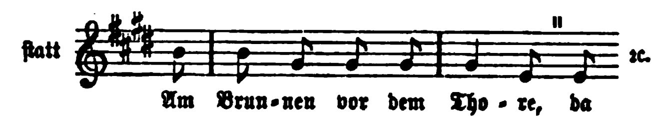


also $^6/_8$ statt $^9/_8$ Takt. Welchen Gewinn die Veränderung brachte, ist leicht ersichtlich, nämlich erstens bekommt das Lied überhaupt damit einen breiteren, energischeren Gang und zweitens werden Auftaktsilben wie „keimt“ dadurch aus Achteln zu punktierten Vierteln.

Dieselbe Art der Dehnung, aber ohne die Triolenfiguration, daher nicht im $^9/_8$, sondern im $^3/_4$ Takt zeigt Schuberts „Lindenbaum“, dem das Schema ohne Ueberdehnung der Haupttikten $^2/_4$ Takt gegeben haben würde:

321. Mäßig.

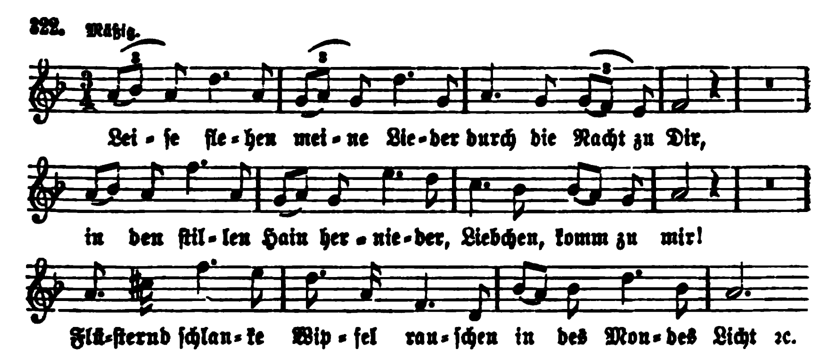




Eine geniale Lösung eines schweren Problems, nämlich der musikalischen Wiedergabe des zeilenweise umsetzenden Wechsels zwischen steigender und fallender Accentuation (ein steigender Achtsilbler wechselt mit einem, wie wir wissen, notwendig fallenden Fünfsilbler) giebt Schubert in seinem „Ständchen“. Anstatt die fallende Ordnung des Fünfsilblers auch dem Achtsilbler zu oktroyieren:

„Léise fléhen méine Lieder
Dúrch die Nácht zu dir“ (7 ʒ)
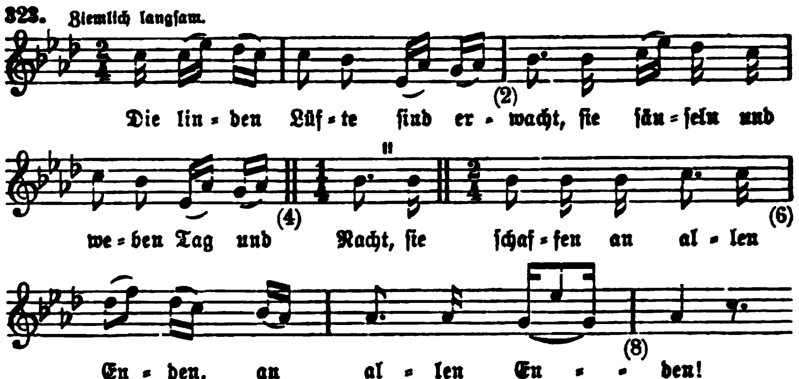
greift er zur Ueberdehnung, um die umgekehrte Accentuation trotz solcher Lage im Takt verständlich zu machen: „Lèise fléhen mèine Lieder“. Er erreicht seinen Zweck vollkommen:



Das sind freilich Beispiele, vor denen man in stummer Bewunderung des Genies steht, dem gewiß nichts ferner lag, als eine bewußte Konstruktion von solchen Ueberlegungen aus. Man verfolge nur, mit welchem Raffinement Schubert fortgesetzt je nach Bedarf auch in den Fünfsilblern die Ueberdehnung zu Hilfe nimmt, um den ungeschickt liegenden Hauptiktus unwirksam zu machen (z. B. auf „Ín des Móndes Licht“, das durch die Ueberdehnung umgewandelt wird zu „Ìn des Móndes Licht“ 7 ʒ).

Ein ähnliches Kunststück leistet Schubert in Uhlands „Frühlingsglaube“, wo immer nach zwei steigenden jambischen Achtsilblern ein fallender jambischer Siebensilbler sich einschiebt (die gelegentlichen irregulären dreisilbigen Füße zähle ich dabei nicht als solche). Anstatt dem Achtsilbler die fallende Accentuation aufzubringen, welche der Siebensilbler für sich gebieterisch fordert, elidiert Schubert einfach einen Halbtakt. Daß es wirklich so ist, wie meine Phrasierungsausgabe (bei

Steingräber) die Sachlage aufdeckt, geht aus der Harmonieführung zwingend hervor (man beachte z. B. den auf den vierten Takt von dem orgelpunktartig gehaltenen as nach es heruntertretenden Baß):
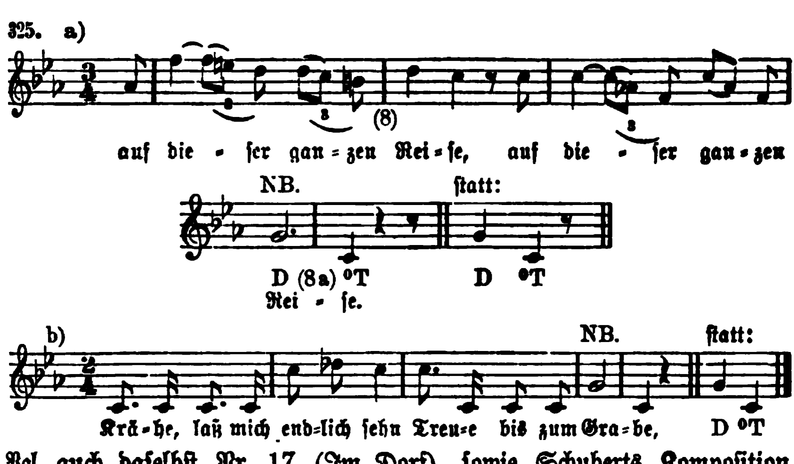


Hierzu ist allerlei zu bemerken. Zunächst fällt auf, daß Schubert den Siebensilbler wiederholt, um das achttaktige Schema zu füllen. Da die Bewegung so leicht gewählt ist, daß der Achtsilbler nur eine Zweitaktgruppe füllt, so führt die entsprechende Messung des Siebensilblers nur bis zum sechsten Takt und Schubert wiederholt daher die Zeile, um die Periode mit der Halbstrophe abzuschließen. Das mußte nicht geschehen. Er hätte sich auch mit einem Halbschlusse begnügen und die dritte Zeile als 3a—4a unterbringen können. Oder aber er konnte auch den Siebensilbler so dehnen, daß er vier Takte füllte; auch dann hätte er aber schwerlich vermeiden können, was er hier bei der Wiederholung des Siebensilblers gethan, nämlich die Schlußwirkung auf die leichte Silbe des weiblichen Reims zu werfen. Hätte er z. B. hier im 7.—8. Takte so deklamiert:

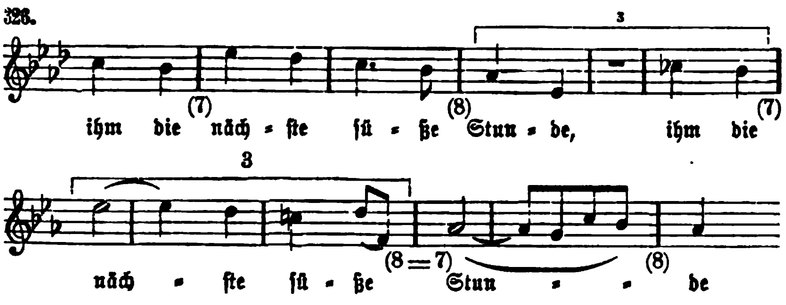


so wäre das vielleicht (?) besser deklamiert, würde aber den ruhigen Abschluß der Melodie ruinieren. Auch hier müssen wir darum ein Eintreten der Ueberdehnung als Korrektur der Accentuation durch die Lage im Takt anerkennen.
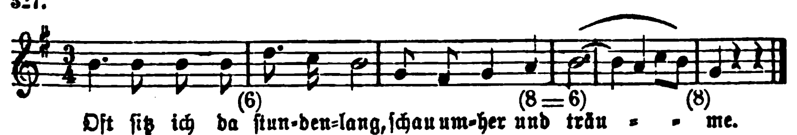
Mit diesen durch das Metrum veranlaßten Dehnungen haben jene Dehnungen nichts gemein, die wir so oft am Ende von Liedern finden, Dehnungen durch die nicht das Metrum zur Achttaktigkeit ergänzt, sondern im Gegenteil die Achttaktigkeit gestört wird, indem der Eintritt der abschließenden Tonika um einen Takt oder mehr hinausgerückt wird, z. B. in Schuberts Winterreise Nr. 14 (Der greise Kopf) und 15 (Die Krähe):



Vgl. auch daselbst Nr. 17 (Im Dorf), sowie Schuberts Komposition von Goethes „Geheimes“:



und Mendelssohns „Lieblingsplätzchen“ (aus „Des Knaben Wunderhorn“):
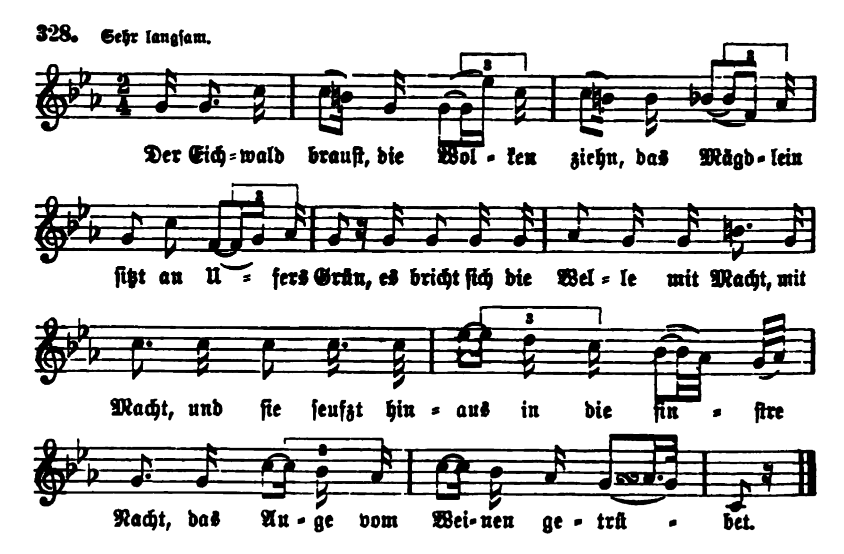


Bildungen letzterer Art sind eigentlich nur starke ritardandi, Verschleppungen des Endes, die absichtlich das Gefühl des weiterpulsierenden Rhythmus verwirren und den Abschluß des ganzen als Lösung der dadurch bewirkten besonderen Spannung erwünscht machen. Auch sie werfen aber die leichte Silbe des weiblichen Reims auf die schwere, schlußtragende Zeit, die freilich unter diesen Umständen nur mehr durch die Harmonie als solche erweislich ist.

Es muß aber allgemein zugestanden werden, daß **in allen den Fällen, wo Ueberdehnung an die Stelle der Accentuation durch die Stellung im Takte tritt, die leichte Silbe weib-**

licher Reime auf die eigentliche Schlußzeit rücken darf. Man ist also nicht berechtigt, von schlechter Deklamation zu reden, wenn ein Metrum mit weiblicher Endung, dem die vierte Hebung fehlt, dennoch als steigendes behandelt wird, vorausgesetzt nur, daß die Accentsilbe der weiblichen Endung durch Ueberdehnung, d. h. durch Ausdehnung auf die Dauer eines Fußes zu ihrem Rechte kommt. Damit ist z. B. der Bau der Melodie von Schuberts Komposition des Schillerschen „Des Mädchens Klage“ gerechtfertigt. Das ganze Lied hat von Anfang bis zu Ende falsch gestellte Taktstriche, denn die Accentuation ist nicht fallend sondern steigend: „Der Eichwald braust, die Wolken ziehn“, so sehr auch einzelne notwendige abweichende Sinnaccente dem zu widersprechen scheinen, z. B. gleich „Das Mägdlein sitzt“, das aber Schubert durch die Melodieführung („Mägd“ höher als „sitzt“) korrigiert hat:

328. Sehr langsam.



Es kann nicht unsere Absicht sein, allen vorkommenden Abweichungen von dem durch das gesunde natürliche Verhältnis von Metrum und Melodie an die Hand gegebenen Schema zur Sprache zu bringen; vielmehr handelt es sich vorerst lediglich darum, dieses gesunde natürliche Verhältnis selbst klarzustellen und damit dem nach festen Anhaltspunkten verlangenden Anfänger in der Liedkomposition solche zu bieten. Deshalb verschieben wir auch die Erörterung feinerer Nuancierungen der Melodiebildung des durchkomponierten Liedes je nach den speziellen Anforderungen des Textes, deren Enträtselung wir sogar in der Mehrzahl dem allmählich wachsenden Verständnis und verfeinerten Empfinden ohne allzu detaillierte Erklärung

überlassen dürfen. Eine wichtige Frage ist dagegen, wie es um die direkte Anregung der Melodieerfindung durch Metra steht, welche das Maß von vier Füßen überschreiten.

Daß im engeren Sinne lyrische Maße die in Kurzzeilen von höchstens vier kompleten Füßen sich haltenden sind, lehrt schon ein flüchtiger Blick auf die Litteratur, mag man die Gedichtsammlungen aufschlagen oder gleich die Liederhefte der Komponisten selbst in die Hand nehmen. Selbst wo die Kurzzeilen sich zu zwei und zwei zu *Langzeilen* verbinden, die durch Reime aufeinander bezogen sind, ich meine: auch wo nicht die in solchen Langzeilen an erster Stelle stehenden Kurzzeilen Reime tragen, sind doch gewöhnlich die beiden Hälften der Langzeilen fortgesetzt deutlich geschieden und die allgemein gebräuchliche Schreib- und Druckordnung ist, die Kurzzeilen zu sondern, z. B. (J. Kerner):

„Weint auch einst kein Liebchen
Thränen auf mein Grab,
Träufeln doch die Blumen
Milden Tau hinab" u. s. w.

Dem Komponisten sind die Reime zwar bequeme Führer, aber sie sind ihm durchaus nicht unentbehrlich und besonders solche fehlende *Binnenreime* von Langzeilen werden jederzeit leicht durch musikalische Mittel dermaßen ergänzt, daß das fertige Lied sie nicht mehr vermissen läßt. Ueberhaupt strebt die musikalische Einkleidung des Liedes, alles Asymmetrische zu beseitigen, geht z. B. der durch Reimstellungen wie a a b c c b, nahe gelegten Dreigliedrigkeit des Periodenbaues dadurch aus dem Wege, daß sie die dritte Zeile zum Umfange der beiden ersten ausreckt oder die Viergliedrigkeit durch eine Wiederholung der dritten Terzzeile oder auch durch Einschaltung eines entsprechenden Gliedes in der Begleitung allein ergänzt. Wie genial Robert Franz das Problem gelöst hat in dem Liede: „Es hat die Rose sich beklagt" zwei dreizeilige Halbstrophen der Reimordnung a b c, a b c in zwei viergliedrige Ganzstrophen zu bringen, habe ich im „Katechismus der Gesangskomposition" aufgewiesen (S. 100). Das Uhlandsche „Morgenlied":

„Noch ahnt man kaum der Sonne Licht,
Noch sind die Morgenglocken nicht
Im finstern Thal erklungen.

Wie still des Waldes weiter Raum!
Die Vöglein zwitschern nur im Traum,
Kein Sang hat sich erschwungen.

Ich hab mich längst ins Feld gemacht,
Und habe schon dies Lied erdacht
Und hab' es laut gesungen!

mag den Schüler zu ähnlichen Versuchen anregen. Da das Maß volle vier Füße zeigt, so wird die Komposition leicht eine Unruhe bekommen, welche der Text wenigstens der ersten beiden Halbstrophen verbietet. Die Lösung der Aufgabe ist nicht allzu leicht, aber lohnend.

Das Streben, die vollkommene Symmetrie herzustellen, ist, wie gesagt, besonders für eine schlichte volksmäßige Komposition durchaus anzuerkennen und muß auch für die allergewagtesten freien Kunstbildungen die Folie bilden. Nur die als solche kenntliche und künstlerisch motivierte Abweichung von der strengen Symmetrie ist ästhetisch gerechtfertigt; wo solcher Maßstab nicht zu erkennen ist, wird unweigerlich der Eindruck der Unfertigkeit, der noch nicht erreichten Abklärung des Werdeprozesses des Werks entstehen.

§ 2. Die musikalische Behandlung mehr als vierhebiger Verse.
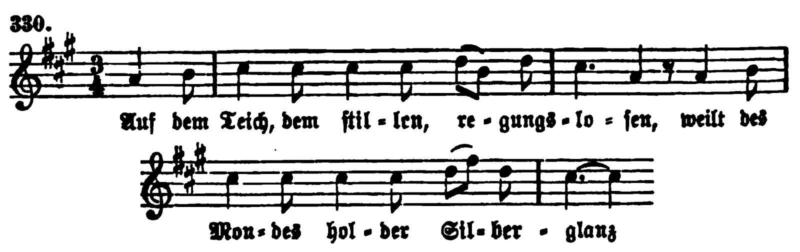
Unsere bisherigen Erfahrungen haben bereits durchblicken lassen, daß es mancherlei Mittel giebt, eventuell auch Verse von mehr als vier Hebungen doch in demselben musikalischen Schema unterzubringen wie die vierhebigen Verse. Die Erweiterung der Taktart durch Ueberdehnung einzelner Silben zeigt einen solchen Ausweg. Angenommen Mendelssohn hätte in Fig. 304 (Schilflied) die Ueberdehnung für die erste starkbetonte Silbe angewendet:

329.



so würde der damit hergestellte $^9/_8$ Takt statt des $^6/_8$ Takts ermöglichen, einen weiteren Fuß in jeder Zeile unterzubringen, wenn die Dehnung wieder wegfiele, z. B.:

330.



Hier zeigt sich also ein Mittel, einen fünfhebigen Vers in einem Schema unterzubringen, das sich eigentlich für einen vierhebigen ergeben hat. Aber man beachte wohl: diese Einordnung widerspricht der Aufstellung, die wir bisher für verbindlich gehalten haben, daß

immer einer von je zwei Füßen eines Maßes einen stärkeren Iktus trägt, daß das Maß entweder steigend oder fallend im steten Wechsel des Gewichts der Füße ist. Statt „ | Aúf dem Teich dem | régungslòsen", oder wie Mendelssohn deklamiert „Aúf dem | Téich dem règungs | lósen" hätten wir gar einen Vers, in welchem zwischen zwei Hauptikten sich zwei Nebenikten einschieben, ein Maß, das in höherer Ordnung die Eigenschaften der Gruppe Daktylus—Amphibrachys—Anapäst zeigt (vgl. S. 260):

Aúf dem | Téich dem stillen règungs | lósèn.

Das ist eine Umgestaltung, die aber nur selten mit guter Wirkung sich wird durchführen lassen. Sehen wir einmal zu, was denn nun in Wirklichkeit die Komponisten mit dem fünfhebigen Verse, besonders mit dem so beliebten fünffüßigen Jambus anfangen. Auszuscheiden sind von dieser Betrachtung die Fälle scheinbaren Vorkommens mehr als vierhebiger Verse, nämlich die jambischen Neunsilbler, welche dem Achtsilbler durch weiblichen Reim eine überschüssige Silbe geben, wie z. B. in „Die Wetterfahne" in Wilhelm Müllers „Winternacht":

„Der Wind spielt mit der Wètterfáhne,
Auf meines schönen Liebchens Haús"

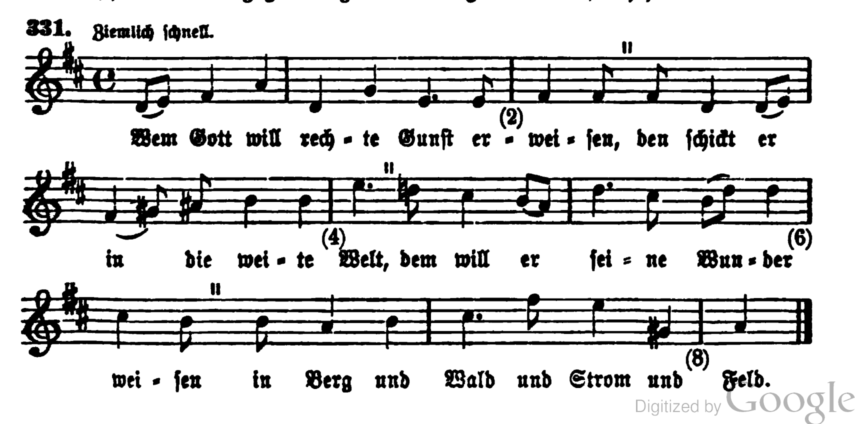
oder in Eichendorffs: „Der frohe Wandersmann":

„Wem Gótt will réchte Gúnst erweisen
Den schickt er in die weite Wélt".
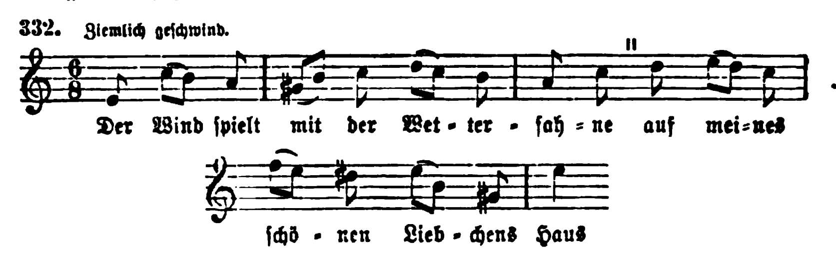
Zwar hat Mendelssohn in seinem berühmten Männerchorliede auf den letzteren Text die Manier angewendet, welche wir in Fig. 330 erklärt haben, d. h. er hat deklamiert (vgl. Nr. 412):

„Wem | Gótt will rèchte Gúnst er | weisèn".

Dagegen hat Schumann in seiner einstimmigen Komposition des Liedes (op. 77 I) die dipodische Gliederung nicht zerstört, d. h. den geraden Takt beibehalten (mit steigender Ordnung, wie die Harmonie ausweist, aber mit gegenteiliger Stellung der Taktstriche):
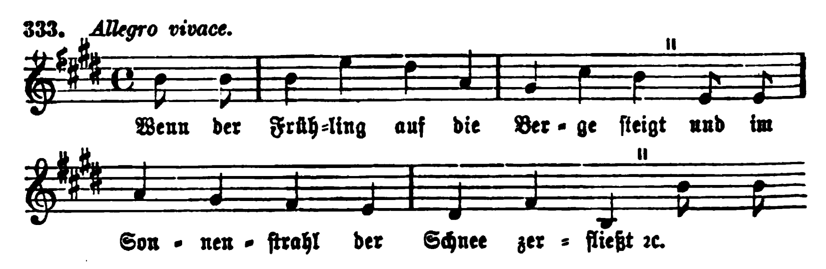


Ebenso Schubert (ebenfalls mit falsch gestellten Taktstrichen) in der „Wetterfahne“:
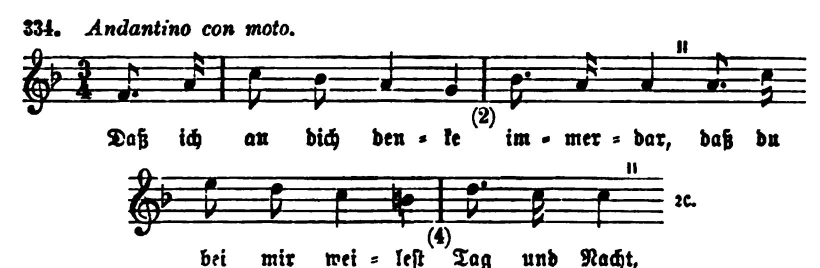


Ich habe in beiden Fällen die Taktstriche an ihren rechten Ort geschoben, wodurch erst deutlich sichtbar wird, wie beide Komponisten die Sinnaccente, die dem Taktschema widersprechen, durch die Melodiebewegung zur Geltung gebracht haben.

Also Fälle dieser Art gehören gar nicht zu den mehr als vierhebigen Versen; die weibliche Endung erhält nicht den Raum zweier Hebungen, sondern wird nur so obenhin mitberücksichtigt, sie bringt zwischen die abschließende betonte Silbe des einen und die erste des neuen Verses zwei leichte Silben, das ist alles. Anders liegt die Sache natürlich, wenn solche jambische Neunsilbler im Wechsel mit jambischen Zehnsilblern auftreten. Der jambische Zehnsilbler (fünffüßige Jambus) überschreitet thatsächlich das lyrische Maß der vier vollen Füße und zwingt zum Einschlagen besonderer Wege. Auch der trochäische Neunsilbler hat fünf Hebungen und müßte daher ebenso wie der jambische Zehnsilbler aus dem Rahmen der Vierfüßigkeit herausdrängen; doch hat z. B. Robert Franz in op. 42 VI, Bodenstedts „Wenn der Frühling auf die Berge steigt“, den fünften Fuß dadurch beseitigt, daß er den ersten Trochäus in kürzeren Noten gab, d. h. er hat den katalektischen trochäischen Fünffüßler in einen jambischen Vierfüßler verwandelt „Wenn der | Frühling aúf die | Bérge steigt“:
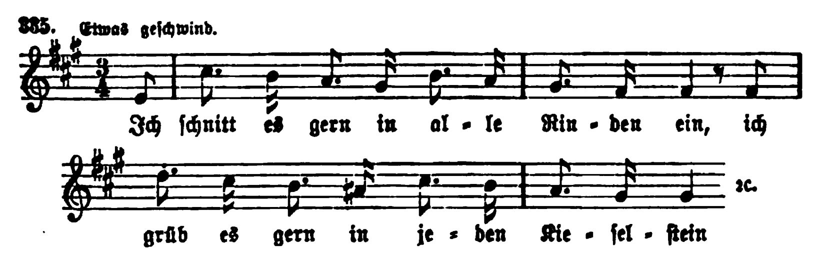


Wenn auch für eine große Zahl der Verse des Gedichts sich diese Verkürzung des ersten Fußes ohne Zwang durchführen läßt — es scheint fast, als hätte der Dichter selbst das Maß als vier-

füßiges jambisches mit geteiltem Auftakt empfunden, — so sind doch auch einige Stellen zu konstatieren, in denen die beiden Achtel unangenehm auffallen („O wie wunderschön", „Alles rings", „Lüfte lind und lau", „Würzt die grüne Au", „Schallt es von den Höh'n"). Ein anderes Beispiel von Robert Franz für Unterbringung des trochäischen Neunsilblers im Schema des Achtsilblers ist „Denk ich dein" (op. 21 II). In diesem verkürzt der Komponist nicht weniger als drei Füße auf die Dauer je einer Silbenzeit; da er die Manier streng durchführt, erzielt er damit eine sozusagen volksmäßige Wirkung:



Dennoch ist dieser Art der Bezwingung der Schwierigkeit nicht sonderlich das Wort zu reden. Auch die daktylische (anapästische) Ordnung der Füße, welche z. B. auch Schubert in Nr. 7 der Müllerlieder als Auskunftsmittel ergreift:
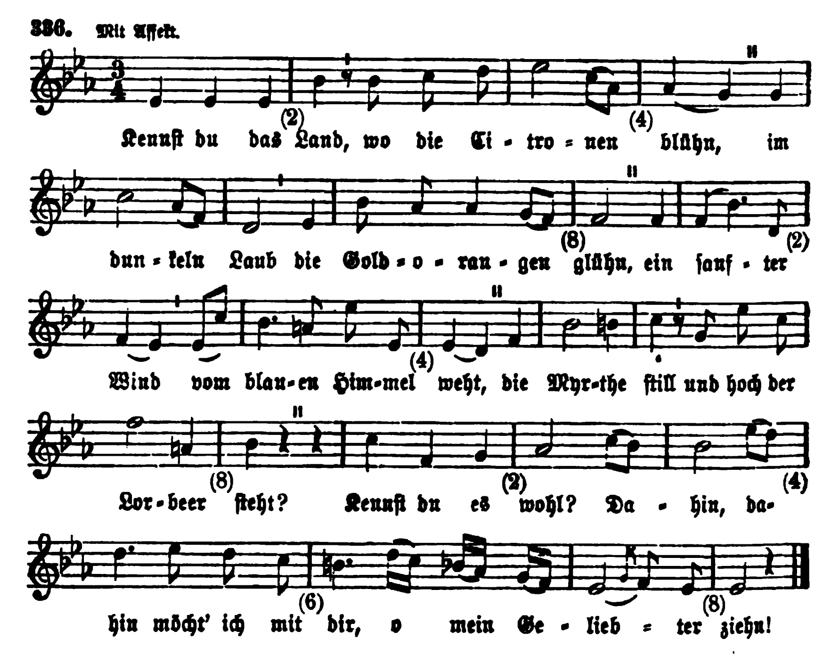


kann nur in besonderen Fällen mit Glück zur Anwendung kommen, ohne daß die auffällige Accentuierung lästig wird; auch sie ist nicht das normale Mittel der Behandlung des fünfhebigen Verses.

Normal ist vielmehr die ideelle Durchteilung aller das Maß von vier Hebungen überschreitenden Verse in zwei kürzere Halbverse, d. h. die Ausdehnung derselben auf das Zeitmaß von zwei vierhebigen Versen. Diese Durchteilung kann eine offenkundige sein, so daß wirklich zwei Melodieteile nebeneinander erscheinen, die durch lange Noten oder Pausen geschieden sind; in den meisten Fällen wird aber die Einheitlichkeit des Sinnes die Scheidung zu überbrücken heischen, umsomehr als die Beibehaltung einer Form der Teilung keineswegs Not-

sache ist. Gerade der fünffüßige Jambus wechselt mit Vorliebe die Stellen der Cäsur.
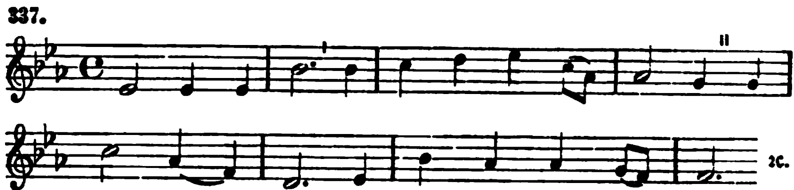
Die schon in Fig. 301 für die rhythmische Lesung der Melodien der so häufigen Zehnsilbler in den Liedern der Troubadours angedeutete Cäsur nach der zweiten Hebung führt Mignons Lied „Kennst du das Land?" fast ganz streng durch. Nehmen wir für das refrainartige „Kennst du" den sogenannten umgesetzten Rhythmus (_́ ⏑ statt ⏑ _́) an, der auch schon der mittelalterlichen Monodie nicht fremd gewesen zu sein scheint, so daß auch Fig. 301 vielleicht _́ ⏑⏑ _́ [Belle Yolanz] mit der betonten Zeit beginnend zu lesen ist), so ergiebt sich für das Lied das Schema:

Diesen Grundrhythmus finden wir in der That von der Mehrzahl der Komponisten des Liedes eingehalten, am getreuesten von Reichardt, der unter dem persönlichen Einflusse Goethes schrieb:



Das ganze ist nur, mit einigen Bevorzugungen von Silben, die Sinnaccente fordern, leicht aus dem $^4/_4$ in den $^3/_4$ umgesetzt, wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man Reichardts Melodie nach unserem rhythmischen Schema liest:

337.





Aber nun vergleiche man **Beethovens** Komposition des Liedes, die wenigstens zu Anfang das Schema noch strenger einhält (die Punktierungen bedeuten natürlich keine ernsthaften Abweichungen), dann aber in eine dreitaktige Ordnung (Schwer-Leicht-Schwer) übergeht, ohne Zweifel, um die drängende Ungeduld Mignons zum Ausdruck zu bringen, die in Reichardts Komposition nur in der Elision des fünften Takts der letzten Periode zur Geltung kommt. Beethoven schreibt:

338. Ziemlich langsam.

NB.

(2) (4) (6)

Kennst du das Land, wo die Ci - tro - nen blühn, im

(8) (2)

dun-keln Laub die Gold - o - ran-gen glühn, ein sanf - ter Wind vom

(4) (6) (8)

blau - en Him-mel weht, die Myr-the still und hoch der Lor - beer

Geschwinder.

(2) (4)

steht? Kennst du es wohl? Da - hin, da - hin möcht'

(8) (4 a) (6 a)

ich mit dir, o mein Ge - lieb - ter ziehn! Da - hin, da-
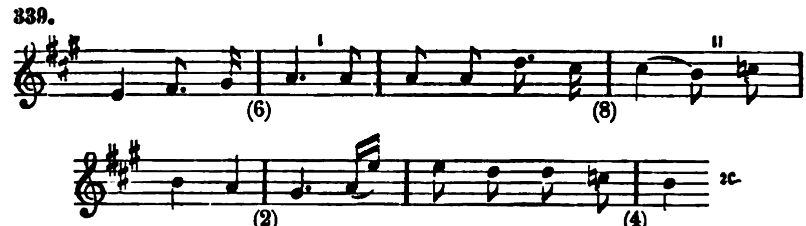
(8 a)

hin möcht' ich mit dir, o mein Ge - lieb - ter ziehn!

Um die Komposition ihrem vollen Werte nach zu würdigen — sie ist ohne Frage die beste von allen — gehe man die Zeilen von
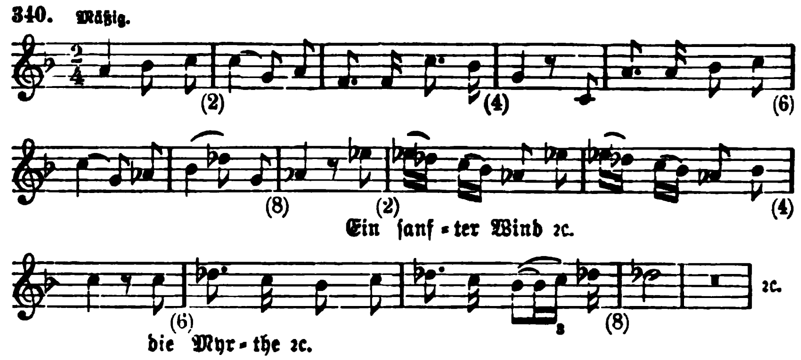
der zweiten ab nach dem rhythmischen Schema von Takt 1—4 durch und man wird zu der Ueberzeugung kommen, daß es sich in Zeile 2—4 um Zusammendrängungen handelt, die Beethoven wahrscheinlich ausgehend von dem Takt 1—4 entsprechenden Schema machte:

339.
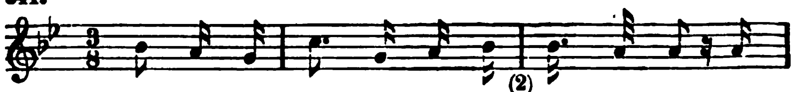


Und nun halte man Schuberts ganz außerordentlich ähnliche Abweichungen vom Schema neben diejenigen Beethovens:
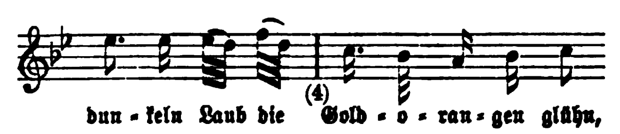
340. Mäßig.



Auch Wenzel Tomaschek (vgl. Friedländer „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen", Nr. 57) und Spontini (daselbst Nr. 58) folgen Beethoven darin, von der zweiten Zeile ab den Text zu drängen, Spontini wie Beethoven von vier auf drei Takte (Schwer-Leicht-Schwer), Tomaschek sogar von vier auf zwei Takte. Beide Komponisten stehen übrigens sehr weit hinter Beethoven zurück; doch ist Tomaschek erheblich flüssiger als Reichardt und nicht ohne poetischen Anhauch, Spontini verzettelt sich in theatralisch dekoratives Beiwerk und zeichnet Italien nicht goethisch, sondern echt italienisch mit Kastagnetten, Tambourin und Mandolinen. Auch Schumann (op. 79 Nr. 29 bezw. op. 98 a) verunglückt wie Schubert mit dem Versuche, Beethoven aus dem Sattel zu heben; schon seine ersten Takte geraten zu sehr aus den Fugen, als daß das Metrum zu seinem Rechte kommen könnte:

341.





Ernster zu nehmen ist Hugo Wolfs Anlauf, das Gedicht mit dem vollen Zauber der Romantik zu durchtränken; die üppige Vegetation des Südens spiegelt sich in der reichen Harmonie der fast unausgesetzt synkopierten Begleitung, chromatische Schiebungen und Wechselnoten aller Art umranken das ziemlich einfache harmonische Gerüst, und was besonders anzumerken ist, Wolf hält die Strophenform fest, bringt sogar alle Strophen in derselben Tonart, nur die dritte („Kennst du den Berg") in Fis-moll statt Ges-dur. Freilich innerhalb der Strophe geht's bunt her und wechselt die Vorzeichnung nicht weniger als fünfmal:

342. Langsam und sehr ausdrucksvoll.

(2) (4)
Kennst du das Land, wo die Ci - tro - nen blühn,

(6) (8)
— in dun-keln Laub die Gold - o - ran-gen blühn,
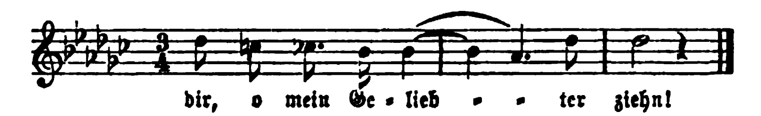
(2) (4)
ein sanf - ter Wind vom blau - en Him - mel weht,

(6) (8)
die Myr-the still und hoch — der Lor - beer steht?

(2) (4)
Kennst du es wohl?
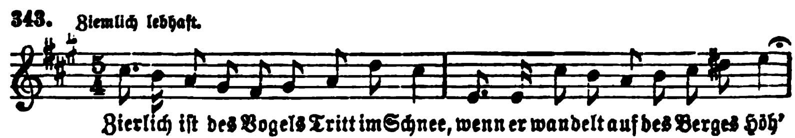
(8)
Kennst du es wohl?

(4)
Da - hin! Da - hin möcht ich mit
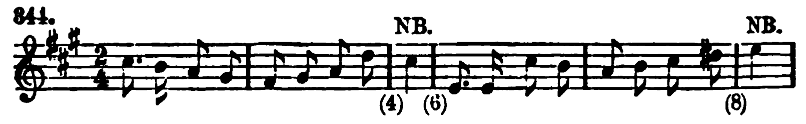


Sehen wir von den künstlichen Verschiebungen der Tongebungen durch Antizipation und Ueberbindung ab, so ist auch hier die Deklamation eine das metrische Schema nicht verleugnende. Freilich der einfache Liedcharakter ist durch das opernhaft unruhige Wesen der Modulation und die starke Heranziehung der Begleitung zur Mitwirkung am Aufbau einigermaßen gefährdet. Dagegen ist natürlich speziell in diesem Falle, wo es sich um eine Romanfigur und um eine mehr oder minder dramatische Situation handelt, nichts einzuwenden, und es ist eher verwunderlich, daß Wolf nicht noch freier mit der Formgebung und Tonartordnung umgesprungen ist.
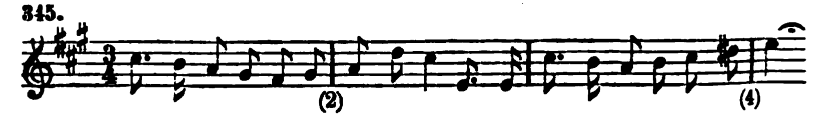
Das Resultat dieser vergleichenden Betrachtung ist die Erkenntnis, daß Maße von mehr als vier Füßen entweder durch teilweise Drängung der Silben (Wiedergabe in kürzeren Werten) in das dem vierhebigen Verse entsprechende Maß von zwei (bei lebendigem Vortrag) oder vier Takten (bei langsamem Vortrag) gebracht, oder aber in zwei Teile zerlegt werden, von denen entweder der eine ohnehin dem symmetrischen Schema genügt, während der andere durch Dehnung und Pausen (einerlei ob zu Anfang oder Ende) auf das Normalmaß ausgereckt wird oder die beide solche Verlängerungsmittel benötigen. Ein paar weitere Beispiele mögen das bestätigen. Kuriositäten bleiben Versuche wie Hugo Wolfs „Jägerlied" (Mörike), fünfhebige Verse im fünfteiligen Takt wiederzugeben:



Unfehlbar wird der Hörer auf irgend eine andere, faßlichere Weise zurechtzukommen suchen und z. B. hören:
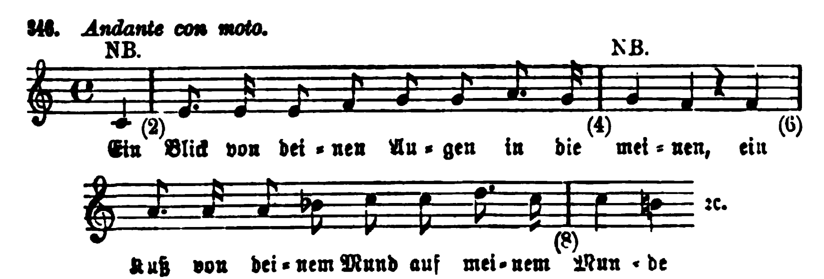


oder aber (was vielleicht der Konzeption des Komponisten besser entspricht) wie hier:
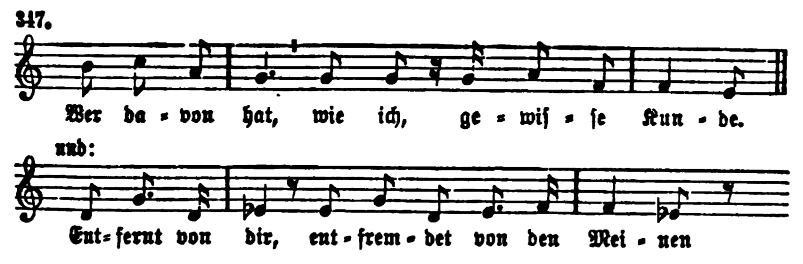


Sowohl das dann an symmetrischer Stelle wieder eintretende cis als die Ritardandi und Fermaten Wolfs scheinen letztere Auffassung zu bestätigen.
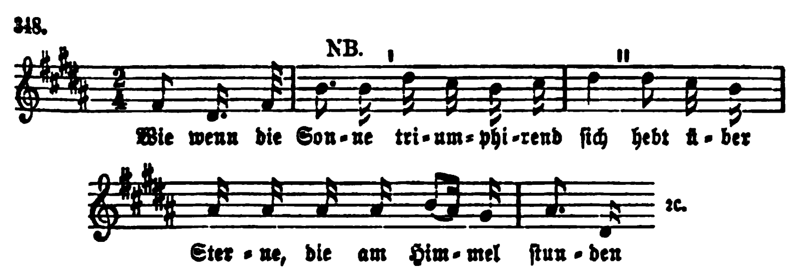
Die Goetheschen jambischen Elfsilbler „Der Liebende schreibt“ bringt Mendelssohn durch Dehnung des Auftakts und der weiblichen Reime in das glatte symmetrische Schema, d. h. auf vier Takte:



teilt aber weiterhin deutlich den Vers in zwei Hälften, wo eine deutliche Cäsur ihm dazu Anstoß giebt:
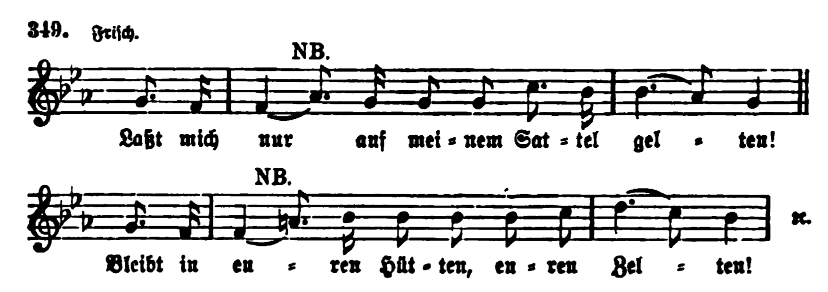


Aehnlich auch daselbst: „Mein einzig Glück ‖ auf Erden ist dein Wille“, aber auch „Vernimm das Lis ‖ peln dieses Liebeswehens“. Schumann gliedert in gleicher Weise den jambischen Zehn- und Elfsilbler in Rückerts „O Sonn', o Meer, o Rose“:
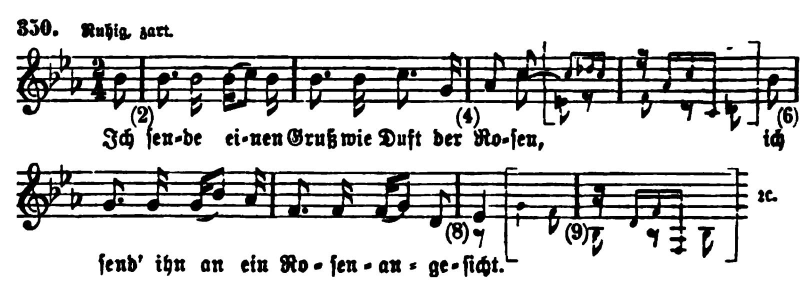


Auch den trochäischen Zehnsilbler in Goethes „Frohsinn“ gliedert er nach der zweiten Hebung; hier wie dort scheut er nicht zurück vor der Erstreckung der weiblichen Endung über die musikalische Cäsur hinweg:

349. Frisch.



Das ist freilich keine einwandfreie Bewältigung des Problems, da die Ueberdehnungen zum Teil recht ungeeignete Silben treffen. Glücklicher ist er in Nr. 25 der „Myrthen“ (Rückerts „Ich sende einen Gruß“), wo er die fallende Ordnung der fünf Jamben ungestört wahrt und die Dreitaktigkeit der Ordnung Schwer-Leicht-Schwer durch Eingreifen der Begleitung mit einem die Harmoniebewegung ergänzenden Anschlußmotiv zur vollen Viertaktigkeit ergänzt; dadurch erhält die Gesangsmelodie durchweg etwas ganz eigenartiges Reizvolles, ein leises Verschweben in süßer Hoffnung:

350. Ruhig, zart.



Der Umstand, daß es ein natürlich selbstverständliches Schema für die musikalische Rhythmisierung der mehr als fünfhebigen Verse nicht giebt, erklärt vollauf, warum die Komponisten in einem und demselben Liede manchmal eine ganze Reihe verschiedener Einkleidungen desselben Verses geben, da die Sinnaccente bald auf die eine bald auf die andere Möglichkeit als die geeignetere hindrängen (vgl. z. B. noch Schumanns „Süßer Freund“ [Frauenliebe und Leben Nr. VI], „Ich grolle nicht,“ Beethovens „Adelaïde“, Hugo Wolfs „Auf eine Christblume“ I und II, „An die Geliebte“, „Peregrina“ und „Heimweh“ [alle fünf von Mörike]). Daß damit aber der eigentliche Liedcharakter gefährdet wird, liegt auf der Hand. Die neuere Liedkomposition neigt ohnehin dazu, das miniaturhaft in sich Geschlossene des Liedes zu zerstören und an seine Stelle ein fetzenhaftes Wesen zu setzen, das einem Bruchstück einer dramatischen Scene gleicht. Es thut bitter not, die Gefahr, die hier droht, sich recht klar zu machen;

es wäre ein unersetzlicher Verlust, wenn der Sinn für den eigenartigen hohen Kunstwert des abgerundeten Liedes verloren ginge!

Der Anfänger in der Liedkomposition thut jedenfalls gut, gegenüber Texten, welche eigentlichen Liedcharakter nicht haben, d. h. welche in nicht eigentlich lyrischen Maßen geschrieben sind, zunächst vorsichtig zu sein. Sind ihm erst die Schwingen erstarkt, so wird er auch mit ihnen fertig zu werden lernen; zu ersten Versuchen taugen sie nicht.

§ 3. Deklamation, Charakteristik, Stimmung, Tonmalerei.

Es würde dem leitenden Grundgedanken unserer Darstellung widersprechen, wollten wir hier versuchen, Anleitungen zur charakteristischen und stimmungsvollen musikalischen Interpretation eines Gedichtes zu geben. Das Geheimnis der künstlerischen Inspiration, der Befruchtung der Phantasie des Tonkünstlers durch die Dichtung, widersetzt sich der groben Berührung durch die tastenden, messenden und wägenden Hände des Schulmeisters. Alles, was die Lehre leisten kann, beschränkt sich auf die Aufweisung von besonders ansprechenden oder auch mißfallenden Einzelheiten an fertig vorliegenden Werken und bestenfalls den Hinweis auf einige allgemeine Gesetze, welche bewußt oder unbewußt die produktive Thätigkeit der Phantasie leiten. Die bisherigen Ergebnisse dieses Kapitels lehren, daß wohl das Metrum eines lyrischen Gedichts einen ungefähren Anhalt für die Taktordnung einer durch dasselbe inspirierten Melodie giebt, durch welche eine dem Versbau entsprechende summarische Regelung der musikalischen „Deklamation" festgelegt wird. Aber so wenig der Rezitator eines Gedichtes seine Aufgabe gelöst hat, wenn er nach Maßgabe des Metrums die Worte mit dem durch dasselbe gegebenen schematischen Wechsel von Haupt- und Nebenaccenten ausspricht, ebensowenig, nein noch viel weniger, hat der Komponist seine Aufgabe gelöst, wenn er eine dem Metrum entsprechende Melodie konstruiert hat, welche anderweite Merkmale nicht aufweist, als eben die Korrespondenz mit dem Metrum. Die Anläufe des 16. Jahrhunderts, durch die bloße korrekte Skansion (horazischer Oden, auch von Sonetten und anderen neueren Maßen) feste Gesetze für eine Förderung der Liedkomposition zu finden, führten zu höchst unbefriedigenden und steifen Ergebnissen. Auch die massenhafte „Oden"-Komposition des 18. Jahrhunderts, mit ihren sklavisch dem Text nachgehenden Melodien lehrt, daß damit allein noch herzlich wenig erreicht ist. Erst die Zurückwendung zu dem undefinierbaren ursprünglichen Wesen des Volksliedes, und das Erstehen eines wildgewachsenen, von keiner schematischen Lehre mißleiteten Genies (Franz Schubert) schuf das moderne deutsche Lied als eine ebenbürtig neben das mehrstimmige Lied des 15.—16. Jahrhunderts tretende neue hochbedeutsame Kunstgattung. In der That ist
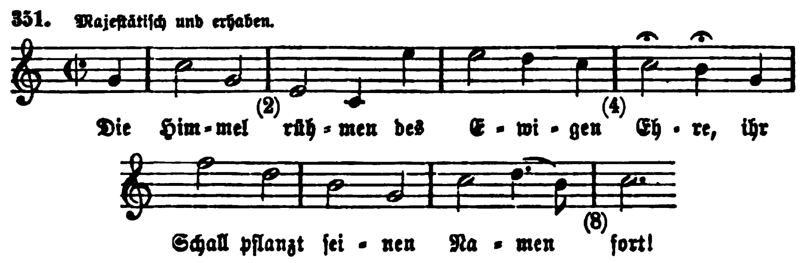
ein ganz ähnlicher Abstand zwischen den schematischen Skansionen der Komponisten horazischer Oden 2c. und den frisch vom Herzen erfundenen stimmungsvollen Chorliedern der deutschen und niederländischen Meister um 1500, wie zwischen den „Oden“ des 18. Jahrhunderts und den Liedern seit Schubert. Bei aller prinzipiellen Wichtigkeit der metrischen Grundlagen des Gedichts ist doch eben nicht zu vergessen, daß dieselben nur Form sind, in der sich ein Inhalt ausspricht, und daß die Liedkomposition doch eine höhere Aufgabe hat, als nur Formen umzugießen. Mit der bloß korrekten Umsetzung des poetisch-metrischen Schemas in ein musikalisch-metrisches ist nur etwas ganz Aeußerliches, Formales vollbracht; so wenig der Dichter seine Worte in ein metrisches Schema hinein erfindet, soll der Musiker seine Töne in ein solches hinein erfinden.

Mit diesem Schema hat es aber, wie die letzten Paragraphen gezeigt haben, überhaupt doch seine eigene Bewandtnis. Dasselbe giebt noch nicht einmal eine unweigerliche effektive oder auch nur relative Zeitteilung; es bestimmt nicht einmal die Taktart, noch viel weniger das Tempo. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß im Altertum und auch noch im Mittelalter der Liedgesang in seiner Abhängigkeit vom Texte auch ein normales Mitteltempo einhielt. Doch unterschieden schon die Griechen für feierlichere Tempelgesänge Maße, die auf die doppelte Dauer gedehnt wurden. Heute haben wir zwar auch noch den Begriff eines normalen Mitteltempo (vgl. S. 22), aber nicht sowohl für die Unterbringung der Wortsilben in der Melodie als für die Bewegung der Melodie selbst. Ein eigentliches Sprechtempo giebt es nicht; vielmehr sprechen nicht nur verschiedene Individuen verschieden schnell, sondern auch dasselbe Individuum spricht bald schneller, bald langsamer, häuft jetzt Silben in schnellere Folge, hält dann inne und schaltet Pausen ein u. s. w. Aber auch beim Sprechen giebt es ein von der Silbenfolge unabhängiges Tempo, das sich vielmehr in der mehr oder minder genauen Einhaltung gleicher Abstände der Hauptaccente ausspricht. Starke Erregung verkürzt diese Abstände; Feierlichkeit verlängert sie und zeigt sich auch darin, daß Silben, die beim gewöhnlichen Sprechen ganz leicht vorübergehen, zu Accentträgern werden. Ganz ähnlich verfährt der Komponist. Bei der Einordnung der Worte in den Takt ist wohl das Metrum sein erster Führer, sofern es ihm zunächst eine Grundlage an die Hand giebt für den zeitlichen Abstand der Hauptaccente; nichts destoweniger wahrt er sich aber die Freiheit, welche der Sprechende hat, bezüglich der Drängung von Worten oder umgekehrt der Dehnung derselben, wodurch die Silbenzahl zwischen Accent tragenden Zeitwerten sehr variabel wird.

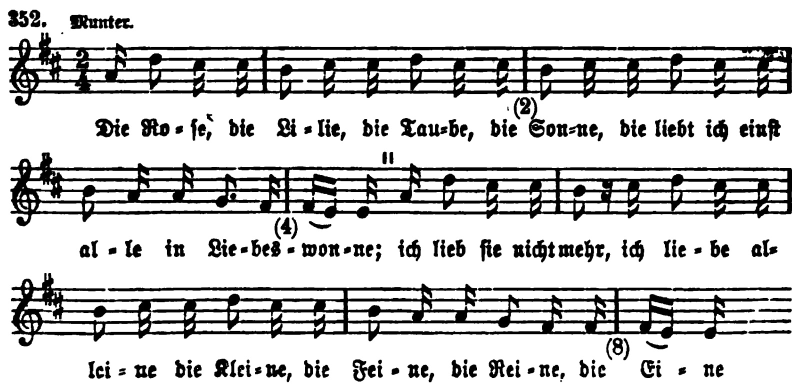
Schon aus den bisher mitgeteilten Beispielen ist ersichtlich, daß gelegentliche Zusammendrängungen des Textes keineswegs notwendig Unruhe und Aufregung bedingen, so wenig als gelegentliche stärkere Dehnungen einzelner Töne Feierlichkeit und Pathos bedingen. Doch

ist allerdings nicht in Abrede zu stellen, daß fortgesetzte Wiedergabe der Textsilben durch kurze Notenwerte den Charakter leichter Beweglichkeit, je nach Umständen den leidenschaftlicher Erregung bedingt und die fortgesetzte Wiedergabe der Silben durch lange Töne den Eindruck von Würde, Feierlichkeit oder starrer Ruhe hervorbringt. Da tritt also doch deutlich die Verschiedenheit des Tempos der Melodiebewegung hervor, aber nicht in Abhängigkeit vom Metrum, sondern vielmehr als eine durchaus verschiedene Art der Umgießung des Metrums.

Wenn Beethoven feierlich in halben Noten einhergeht in „Die Ehre Gottes in der Natur“:

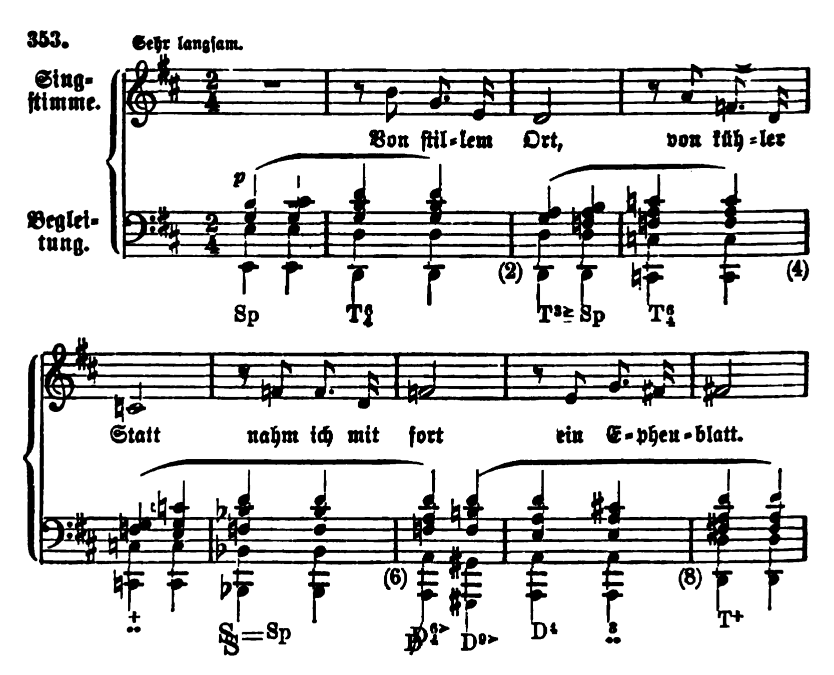


so wird gewiß niemand von einer Erzeugung der Melodie und speziell ihrer Bewegungsart durch das dithyrambische Metrum des Textes mit seinem bunten Wechsel von zwei- und dreisilbigen Füßen reden wollen. Im Gegenteil, bis auf die eine Zeile „Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne?“, wo der Meister mit genialem Griff die Silbendrängung zur Stimmungsmalerei heranzieht, sind die dreisilbigen Füße bis zur Unerkennbarkeit durch die majestätische Würde der Bewegung in langen Noten verdeckt. Nicht das Metrum, sondern die Gesamtstimmung des Gedichts, sein Inhalt, nicht seine Form kommt in der Melodieführung zum Ausdruck. Vergleicht man damit die reizende Geschwätzigkeit des Verliebten in Heines „Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne“ in Schumanns Komposition:
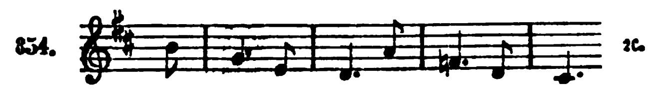


mit ihrem Ueberfluß an Silben im Gedicht selbst, dessen vier Füße fast ausnahmslos dreisilbig vollgepfropft sind, so hat man im Gegenteil ein Beispiel vor sich, wie der Komponist nur dem Metrum selbst zu folgen und sich um den Inhalt kaum weiter zu sorgen braucht. Freilich ist das aber ein Beispiel, wo der Dichter auch das schnelle Tempo mit zwingender Gewalt fordert.

Absichtlich habe ich hier zwei extreme Fälle einander gegenübergestellt; weitaus die Mehrzahl der Lieder bewegt sich mehr in einer mittleren Sphäre und mischt auch gelegentliche Dehnungen und Drängungen der Silben ein, ohne dieselbe zu verlassen. Eine gewisse Beweglichkeit der Accente oder vielmehr der Silben, um die Accente an die rechten Stellen zu rücken, wahrt sich das moderne Kunstlied gern, und nur ausnahmsweise wird eine Form der Rhythmisierung durchweg festgehalten, wie z. B. in Peter Cornelius' „Andenken":
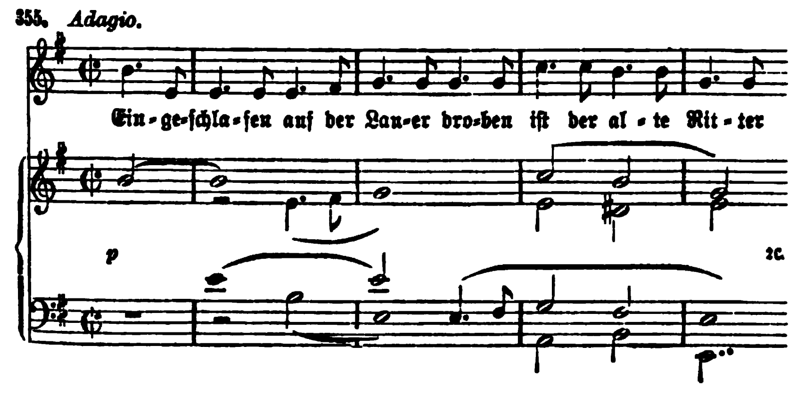


Die Friedhofsstimmung dieses Meisterliedes prägt sich ebenso in den kurzen Zeilen von nur zwei Füßen aus, die aber durch den langen Stillstand zur Zweitaktigkeit ergänzt werden, wie in der fortgesetzten fallenden Tendenz der Harmonie (drei Ganztonschritte im Baß E D C B); die Wirkung würde nicht entfernt dieselbe packende sein ohne die langen Unterbrechungen der Melodiebewegung, z. B. wenn Cornelius fortgehend mit dem Rhythmus:

354.  2c.

Metrum und Taktordnung streng in Einklang gebracht hätte. Die stille Nachdenklichkeit der Unterbrechungen wird durch solche Vergleichung erst recht klar. Und doch erzielt Schumann eine verwandte Wirkung gerade durch das Vermeiden aller Unterbrechungen in Eichendorffs „Auf einer Burg“, wo durch die obstinate Verzögerung der leichten Zeit durch die Punktierung ♩. ♪ auch für weibliche Endungen und Reime das gespenstische Bild des „auf der Lauer eingeschlafenen“ Ritters, dem Bart und Haare eingewachsen und Brust und Krause versteinert sind, greifbar gezeichnet wird:

355. *Adagio.*



Wenn Schumann in der Notierung noch weiter das (hier ignorierte) archaistische Notenbild der Nichtvorzeichnung des ♯ vor f (phrygischer Kirchenton) heranzieht, so ist das freilich nur für den Leser, nicht für den Hörer wirksam, da das fis doch überall bei der Note erscheint.

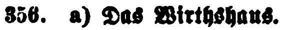
Irgend so ein kleiner durchgeführter Spezialzug, der die Grundstimmung des Textes prägnant zum Ausdruck bringt, verleiht der Mehrzahl der besten und beliebtesten Lieder ein besonderes Gepräge und ich möchte wohl behaupten, daß darin eine Haupteigenschaft des wirklichen Liedes besteht. In den wenigsten Fällen ist die Melodie selbst der Träger dieser speziellen Charakteristik — auch in Fig. 353 und 355 spielt die Begleitung zum mindesten eine stark mithelfende Rolle —, doch versteht es sich, daß auch ihre Haltung wesentlich mit durch die Wahl eines solchen, die Grundstimmung feststellenden Mittels bestimmt wird.
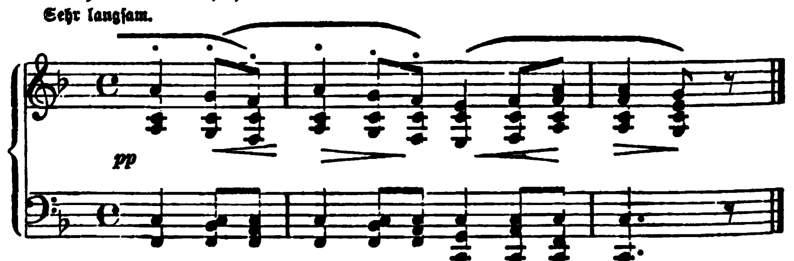
Die Mittel zu solcher Charakteristik mit wenigen Strichen, welche schließlich mit einem Wurfe den Wert des Liedes bestimmt, lassen sich freilich nicht mit nüchternem Schematismus rubrizieren und hübsch geordnet lehren. Es wär auch schade, wenn das möglich wäre; denn

die heilige Ehrfurcht und staunende Bewunderung, mit der auch der schaffende Künstler selbst vor den Emanationen wahren Genies sich beugt, müßte gefährdet werden, wenn sich alles fein säuberlich in Formeln bringen ließe; das aber wäre die schlimmste aller Gefahren für die Kunst. Auch der auf der Höhe stehende Meister muß sich bewußt bleiben, daß nicht nur alles Wissen, sondern auch alles Können Stückwerk ist, oder vielmehr, daß der bloße Kunstverstand, und wäre er noch so groß, nur Flick- und Stückwerk zu stande bringen kann, jede ganze und wirklich sieghafte Kunstleistung aber ein Gnadengeschenk des Himmels ist.
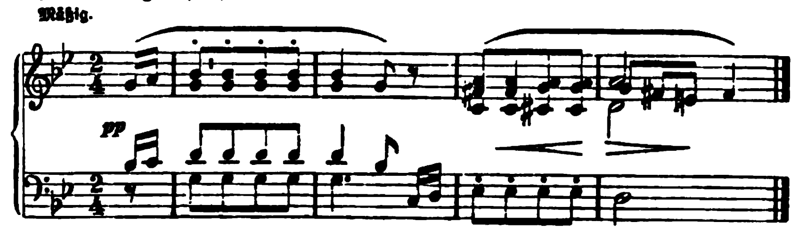
Das einzelne Beispiel läßt sich wohl zergliedern; die musikalische Aesthetik ist ja in der Klarlegung der einzelnen Faktoren des Eindrucks soweit fortgeschritten, daß es nicht mehr an Begriffen fehlt, eine frappante Wirkung einigermaßen zu erklären. Aber ein Mittel, ähnliche Wirkungen hervorzubringen, ist damit doch nicht gegeben. Nur wenn ungewollt und ungerufen ähnliche Tongebilde in der lebendigen Phantasie erstehen, ist eine ähnliche Wirkung möglich; aber selbst dann ist sie nicht verbürgt. Darum sind auch die Versuche, durch Häufung der Mittel den Ausdruck fortgesetzt zu verstärken, dem Texte Schritt für Schritt in der Ausdeutung des Wortsinnes zu folgen, verfehlt und erreichen das Gegenteil, nämlich daß eine eigentliche Wirkung überhaupt nicht zu stande kommt.

Ein durchaus nicht einwandfreies Gedicht kann durch solche glückliche Inspiration des Komponisten einem Liede von dauerndem Werte die Entstehung geben. Bei **Schubert** sind solche Fälle gar nicht selten; ich nenne nur das „Wirtshaus“, dessen tiefe Melancholie durch die ersten einleitenden Akkorde festgestellt ist, trotz der Durtonart! Es mag ja sein, daß die Oktavenführung der Melodie (aber mit füllenden Zwischentönen) und die wie dunkle Schatten in den tieferen Stimmen mitgehenden Sexten oder Terzen hier ebenso wie in der B-dur-Sonate Schuberts den Eindruck bedingen — aber ist mit diesen Mitteln anderweit dieselbe Wirkung zu erzielen? Aehnlich im „Wegweiser“, wo vielleicht der Uebergang des Hauptmotivs in den Baß im 3.—4. Takt und die sozusagen festgebannte, nicht von der Stelle kommende Tonrepetition den unvergleichlichen Eindruck der Hinweisung auf Vergänglichkeit und Tod bedingen (b):

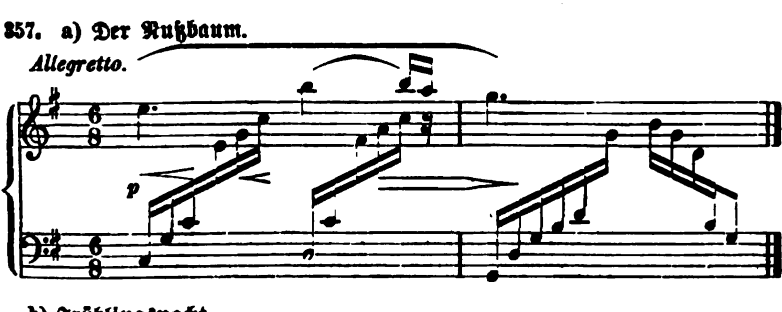

356. a) Das Wirthshaus.
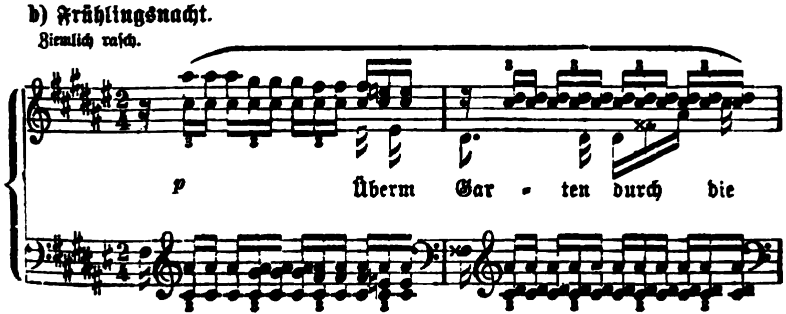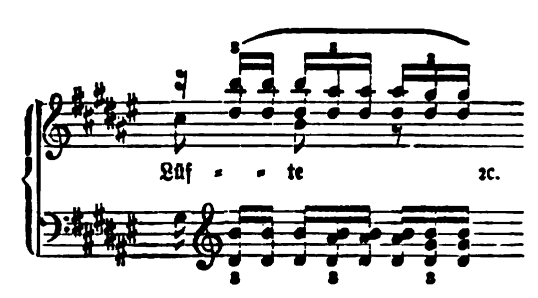






Von den zahlreichen sonstigen Fällen bei Schubert, wo die ersten Takte vorgespielter Begleitung sogleich ein Bildchen des Ganzen skizzieren, seien nur genannt „Die Post“ (Posthornfanfare), „Halt“ (Mühlrad), „Die Wetterfahne“, „Gefrorene Thränen“, „Der Leiermann“ (Leierkasten), „Der Atlas“ (ächzende Bässe *ff*), „Die Forelle“, „Gretchen am Spinnrad“, „Der Wanderer“, „Die Stadt“ (regnerische Seelandschaft), „Letzte Hoffnung“ (fallende Blätter), „Im Dorfe“ (Hundegebell), „Erstarrung“, „Liebesbotschaft“ (Bächlein) u. s. f. Auch ein paar Beispiele aus der neueren Litteratur mögen die Bedeutung der ersten Striche für die Zeichnung des Stimmungsbildes belegen, zunächst die Schumannschen:
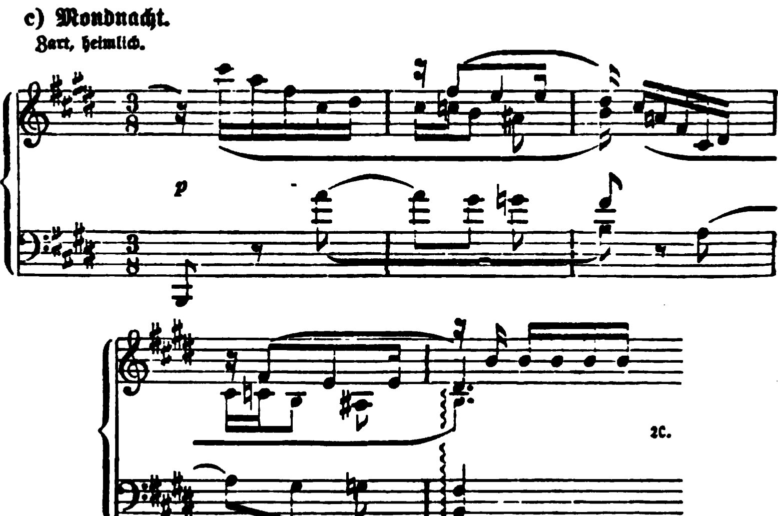






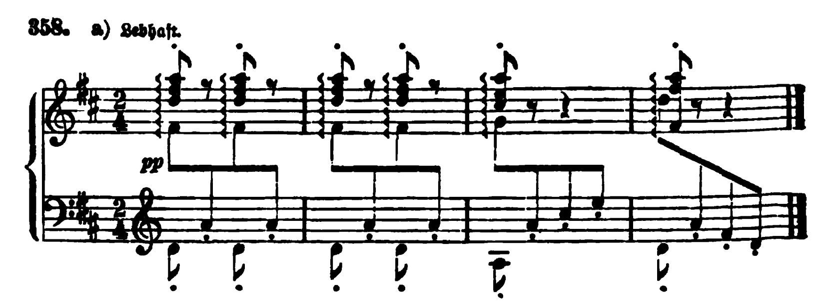
c) Mondnacht.
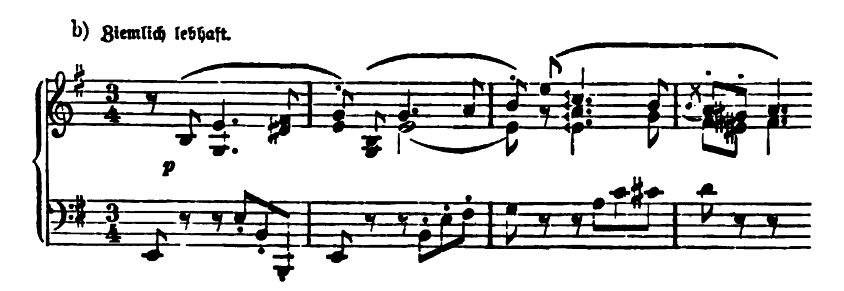
Zart, heimlich.



(vgl. auch „Der Hidalgo", „Aus alten Märchen winkt es", „Das ist ein Flöten und Geigen", „Im Rhein, im heiligen Strome", „Die alten bösen Lieder", „Waldesgespräch" u. a. m.); ferner Adolf Jensens „Am Ufer des Flusses des Manzanares" (a) mit seinem Tropenhimmel und seinen im Sonnenlicht flimmernden Dunstbläschen, und desselben „Klinge, klinge, mein Pandero" (b):

358. a) Lebhaft.





und die Brahmsschen „Feldeinsamkeit“ (a), „Nachtigall“ (b) und „Der Tag hing regenschwer“ (c):

a) Feldeinsamkeit.

Langsam.

259.

p

b) Nachtigall.

Langsam.

bis
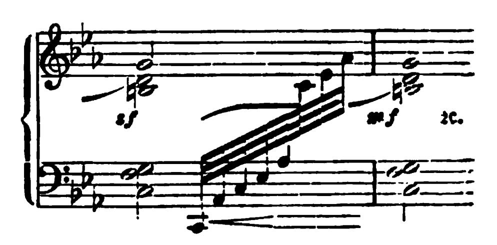
f espressivo

c) Auf dem Kirchhofe.

Mäßig.
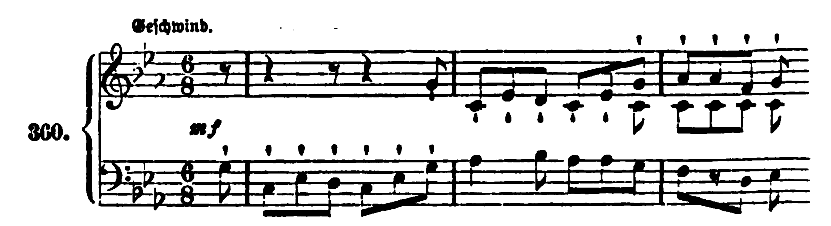
dim.

f *sf* *sf*



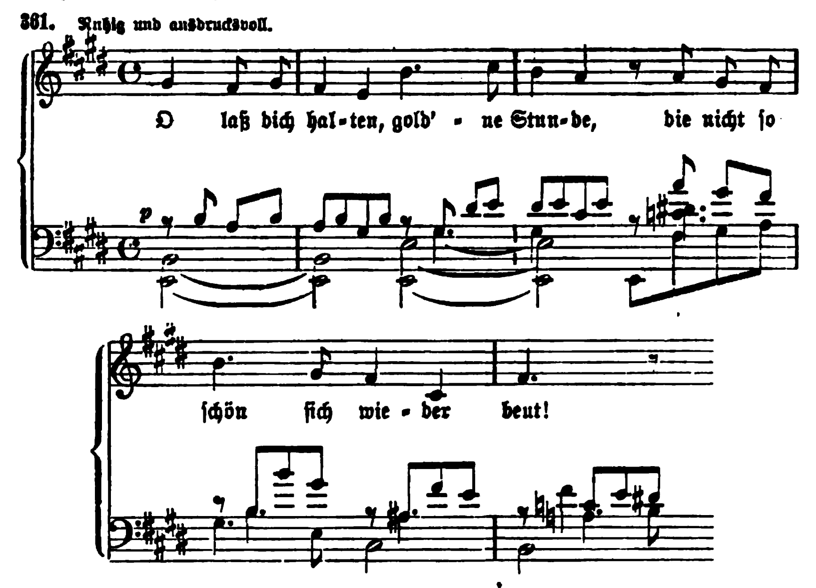
Bei letzterem Liede vergißt man ganz den groben Konstruktionsfehler des Gedichts von Detlev von Liliencron, daß in der zweiten Strophe dasselbe Reimwort am Schluß der zweiten Zeile epigrammatische Bedeutung erlangt („Gewesen!“), das am Schluß der zweiten Zeile der ersten Strophe ganz unbetont und accentlos steht („ich war an manch vergess'nem Grab gewesen“). Freilich hat Brahms alles gethan, das fatale — ohne Zweifel aber sogar vom Dichter beabsichtigte — Zusammentreffen (sämtliche vier Reime des Gedichts stimmen überein) zu verdecken. (Vgl. auch noch die Einleitungstakte von Brahms' „Ständchen“ [„Der Mond steht über dem Berge“], „Mainacht“, „Dämmrung senkte sich von oben“, „Vergebliches Ständchen“, „Schwalbe sag mir an“ u. s. w.).

Den Fällen, wo wie hier ein kurzes einleitendes Begleitmotiv die Stimmung des Liedes vorzeichnet, stehen die weit häufigeren gegenüber, wo gleich zu Anfang Singstimme und Begleitung zusammenwirken. Meist fällt dabei der Begleitung die Rolle zu, tonmalerisch zu illustrieren; da aber zugleich das Wort mithelfend eintritt, so handelt es sich dann weniger um schnelle Skizzierung als vielmehr um breitere Ausmalung und Festhaltung der Grundstimmung, auch wo der Text abschweift. Die Mittel sind dann dieselben wie bei Vorausschickung eines charakterisierten Motivs, aber weniger konzentriert; so z. B. überall, wo es gilt das Murmeln des Bachs, das Rauschen des Laubes, das Schnurren des Spinnrades, die intermittierenden Schläge des Rudertakts u. dergl. festzuhalten. Seltener sind solche Beispiele wie Schuberts „Der Jäger“, dessen geschäftiges Staccatomotiv:
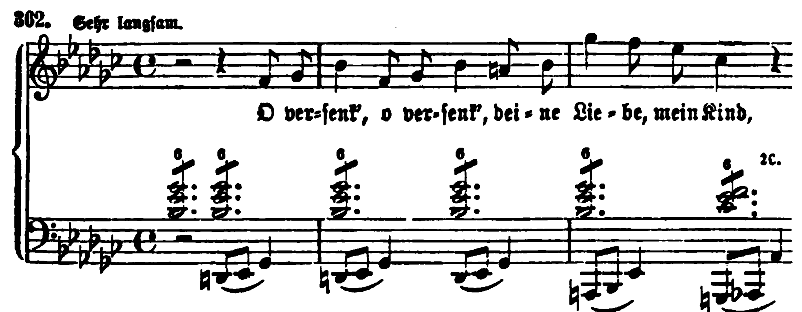


vielmehr den unruhig trabenden und herumschnüffelnden Hund als den Jäger selbst zu malen scheint, aber mit seiner nervösen Hast eine vorzügliche Untermalung des Stimmungsbildes der Eifersucht des Müller-

burschen abgiebt (auch die Singstimme hält sich durchweg in derselben Art der Führung). Eine innige Verquickung von Melodie und Begleitung zeigt z. B. Jensens: „O laß dich halten, goldne Stunde“, das durch die fortgesetzte Parallelführung der Begleitmelodie mit der Singmelodie fast zum Duett wird:



auch Brahms' „Liebestreu“ mit seinen mystischen Spiegelungen:
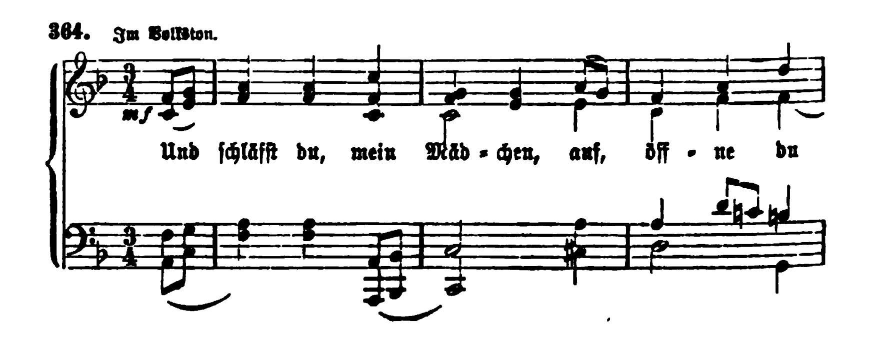


ferner eine ganze Reihe von Nummern aus Schumanns „Frauenliebe und Leben“, Mendelssohns „Auf Flügeln des Gesanges“ und viele andere Lieder, in denen die Melodie alles ist und die Begleitung nur eine der Stimmung entsprechende Form der Brechung eines vollstimmigen Satzes. Direkt durch die Anfangsworte des Textes inspiriert, aber dem ganzen Liede seinen Stempel aufdrückend, ist der Anfang der Singstimme in Brahms' „Wie Melodien zieht es“ (Klaus Groth):
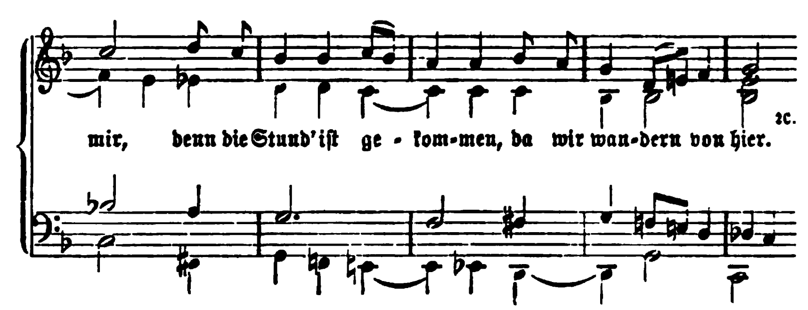
363. Zart.

Wie Me - lo - die - en — zieht es mir lei - se durch den Sinn.

zc.
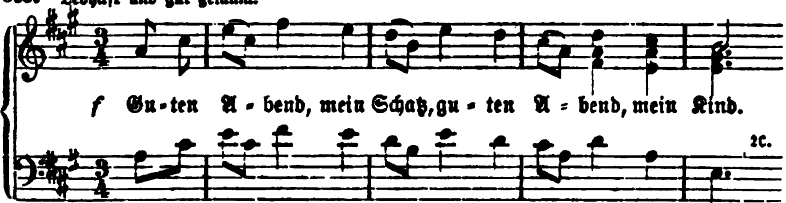
Der „Volkston“ mancher Lieder beruht in der Festhaltung eines melodisch-rhythmischen Motivs von prägnanter Haltung (an das Tanzlied gemahnend), in dessen Bann auch die Begleitung hineingezogen wird, wie in Adolf Jensens „Und schläfst du mein Mädchen“ (Geibel); die Oberstimme der Begleitung ist zugleich die Gesangsmelodie:
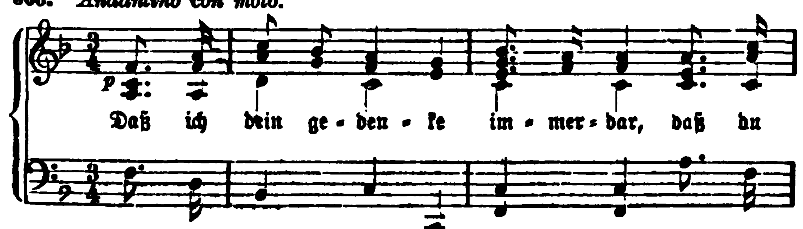




Von dieser Art Satz zum Chorlied ist freilich nur ein Schritt (vgl. auch Mendelssohns „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ und „Lieblingsplätzchen“, Schumanns „Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein“, Franz' „Da die Stunde kam“ u. s. w.). Auch Brahms' „Vergebliches Ständchen“ (Niederrheinisches Volkslied) ist zwar in der Begleitung noch legèrer behandelt, gehört aber durchaus in diese Kategorie:
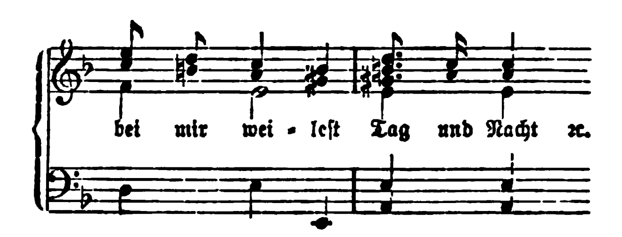

365. Lebhaft und gut gelaunt.



Ein in besonders inniger Beziehung zum Volksliede stehender Liederkomponist ist Robert Franz; auch seine den Volkston treffenden Lieder zeigen dieselbe Konstanz des einmal gewählten Rhythmus, so z. B. „Die Heide ist braun“, „Ich weiß ja, warum ich so traurig bin“, „In dem Dornbusch blüht ein Röslein“. Aber auch sein „Denk' ich dein“ ist trotz eines sentimentalen Grundzugs doch durch den Verzicht auf alle Selbständigkeit der Begleitung und die Konstanz des Rhythmus, sogar unter Inkaufnahme einiger zweifelhaften Betonungen durchaus als ein Lied im Volkstone charakterisiert (die Melodie der Singstimme ist wiederum die Oberstimme der Begleitung):

366. *Andantino con moto.*





Es würde ein vergebliches Bemühen sein, das Treffen der Stimmung eines Gedichtes im musikalischen Ausdruck durch allgemeine Anweisungen lehren zu wollen. Das Ergebnis könnte bestenfalls schablonenhafte Arbeit nach guten Mustern werden. Worin gewisse Ansprüche an **Korrektheit** bestehen, welche das Gedicht durch seine metrische Gestaltung an die musikalische Wiedergabe zu stellen hat, haben wir genügend erörtert; dabei stellte sich erfreulicherweise heraus, daß das Metrum und die korrekte Accentuierung der Silben nach ihrer Stellung im Metrum keineswegs eine lästige Fessel, sondern vielmehr eine bequeme Hilfe für den Komponisten sind, die ihm Freiheit genug läßt und sogar Widerspruch und Korrektur nicht ausschließt. Denn **thatsächlich ist das Metrische der Dichtung nichts anderes als eine primitive Vorstufe, der niedrigste Grad musikalischer Gestaltung.** Deshalb ist dem Anfänger in der Liedkomposition nicht bange zu machen mit Schreckgespenstern von Verstößen gegen Kunstgesetze; Hans Sachs' Antwort auf Walthers Frage „Wie fang ich's nach den Regeln an?" „Ihr stellt sie selbst und folgt ihnen dann!" ist durchaus kein Scherz; der erfahrene Meister kennt nur allzugut die Dehnbarkeit und Wandelbarkeit der Regeln. Die Hauptsache ist, daß der Komponist etwas zu sagen hat, daß ihm der musikalische Ausdruck Bedürfnis ist. Fehlt diese Vorbedingung, so ist die Lehre machtlos; ist sie erfüllt, so wird sie vielmehr die Rolle eines Beraters als die eines Diktators übernehmen. Das gilt zu allererst bezüglich der eigentlichen Erfindung, der Hinstellung prägnanter Motive, aus denen der weitere Aufbau sich entwickelt, wie in der Instrumentalkomposition, so auch im Liede. Wie ein Einfall, ein spontan in der Phantasie auftauchendes Tonbild den Ausgangspunkt jeder Kompositionsarbeit bilden muß, so muß auch die musikalische Einkleidung eines Gedichts in der Phantasie entstehen, nicht aber, indem man links auf den Schreibtisch ein Gedichtbuch und rechts ein Notenblatt legt und nun munter und vertrauensvoll im Bewußtsein seines Könnens an die schriftliche „Vertonung" des Textes geht. Wenn von Schubert bekannt ist, daß er ein ihm soeben von seinen Freunden vorgelegtes Gedicht nach einem paarmaligen Durchlesen des Textes fix und fertig aufs Papier warf, so ist das nur ein Beweis des besonders starken Eindrucks, den das Gedicht auf seine Phantasie machte, so daß der gewöhnlich doch eine längere Zeit beanspruchende Prozeß der vollen Ausreifung einer Idee zum fertigen

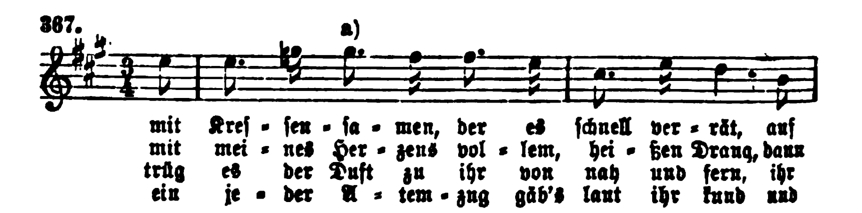
Kunstwerk ausnahmsweise abgekürzt wurde. Ganz irrig würde die Annahme sein, daß Schuberts „Routine“ im Komponieren eine so große gewesen sei, daß er weiterer Vertiefung und Versenkung in den Inhalt nicht bedurft hätte. Den hohen Wert der Schulung als Mittel, die Phantasiethätigkeit vor Einseitigkeit und Beschränkung zu wahren, haben wir mehrfach betont; ersetzen kann aber das bewußte Arbeiten mit technisch geläufigen Mitteln die Phantasiethätigkeit niemals.

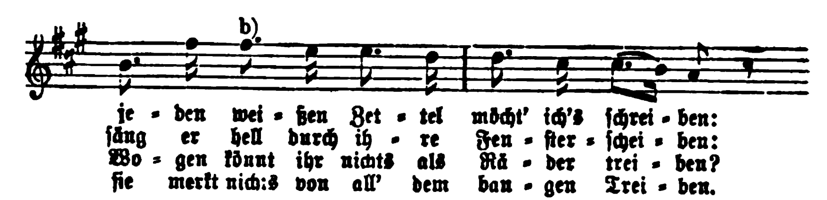
Deshalb ist es durchaus nicht angängig, daß der Lehrer dem Schüler einen Text zu komponieren giebt; wohl aber ist es rationell, daß er ihm gute Gedichtsbücher empfiehlt, es seiner Individualität überlassend, welche Texte ihn speziell zur Komposition anregen. Dabei werden ihm Winke, wie wir sie gegeben, bezüglich der speziellen Geeignetheit kurzzeiliger Maße zu statten kommen, und auch die Untersuchungen über die Korrespondenz zwischen Metrum und Taktordnung werden Früchte tragen, ohne daß er sie als Rezepte im Bewußtsein herumträgt. Am allerwenigsten aber wird ihm vorgeschrieben werden können, was er thun soll, um die Stimmung eines speziell ausgesuchten Gedichts richtig zu treffen — das muß ihm ganz und gar überlassen bleiben. Kommt er mit dem fertigen oder doch skizzierten Liede, so wird freilich die Kritik des Lehrers nicht hinterm Berge halten, sondern offen und ehrlich mit der Sprache herausgehen. Gelungenes und Mißlungenes sind dann bestimmt hervorzuheben und das Urteil zu motivieren; an Handhaben wird's so leicht nicht fehlen. Auch die im folgenden Paragraphen gegebenen Hinweise auf die Struktur des Liedes nach allgemeinen musikalisch-formalen Gesichtspunkten sind deshalb nur als kritisch orientierende anzusehen, nicht aber als bestimmte Anweisungen für die „Einrichtung der Arbeit“ im Detail.

§ 4. Anwendung der Formprinzipien auf das Lied.
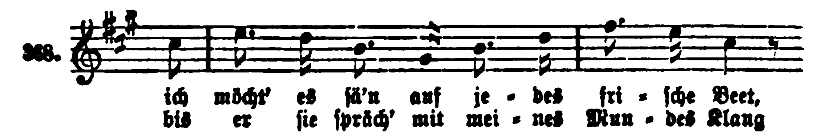
Der formale Aufbau eines Liedes hängt natürlich in erster Linie von der Beschaffenheit des Textes ab. Doch bleibt der musikalischen Gestaltung immer ein sehr erheblicher Spielraum freier Entfaltung. Daß die strophische Anlage des Gedichts Vorbedingung für die volksmäßig einfache strophische Komposition ist, versteht sich von selbst; doch schließt die strenge Beibehaltung einer Strophenform in der Dichtung nicht das „Durchkomponieren“ des Liedes aus; besonders machen die Komponisten gern Gebrauch von der Möglichkeit, eine mittlere oder die abschließende Strophe abweichend zu komponieren, sei es nur mit Wechsel der Tonart oder des Tongeschlechts oder aber überhaupt mit gänzlich veränderter Melodiebildung. Für die Wahl des Einen oder des Andern ist unter allen Umständen der Inhalt des Gedichts als maßgebend und bestimmend anzusehen; es geschieht aber

damit zugleich einem rein musikalischen Bedürfnis Genüge. Die gänzlich unterschiedslose Wiederholung einer und derselben Melodie mit einer und derselben Art der Begleitung bedeutet natürlich nicht die Herstellung einer der Gesamtdauer des Vortrags entsprechenden ausgeführten musikalischen Form; vielmehr ist die musikalische Form in solchem Falle durch die einzelne Strophe mit ihren eventuell einleitenden, zwischengespielten und abschließenden Begleit-Takten begrenzt. Es ist wohl begreiflich, daß darum Lieder mit mehr als drei nach derselben Melodie zu singenden Strophen durch das durchkomponierte Lied mehr und mehr verdrängt worden sind. Die „Oden" des 18. Jahrhunderts mit ihren endlosen Strophenreihen leben nur noch in den „Kommersbüchern" unserer Zeit fort und selbst Lieder wie „Des Baches Wiegenlied" (5 Strophen), „Morgengruß" und „Ungeduld" (beide je 4 Strophen) in Schuberts Müllerliedern müssen sich gewöhnlich die Reduktion auf drei Strophen gefallen lassen, da das Interesse am Text nicht stark genug ist, um über den Mangel jedweder musikalischen Entwicklung über die Grenzen der Strophe hinaus zu entschädigen. Doch ist nicht zu übersehen, daß ein fähiger Sänger entsprechend dem jeweiligen Inhalt des Textes den Vortrag so zu variieren vermag, daß das ganz streng strophisch komponierte Lied hinter dem die Strophe in Begleitungsart und Melodie nur leicht variierenden kaum irgendwie zurücksteht. Ganz ausdrücklich sei deshalb betont, daß die für einen künstlerischen Vortrag durchaus selbstverständliche Geltendmachung der im Text mannigfach wechselnden Lage der Sinnaccente ein durchaus nicht gering zu schätzendes Mittel der Umwandlung ist, das als vom Komponisten vorgesehen zu betrachten ist. Eine Strophenmelodie muß so angelegt sein, daß sie wenigstens den wichtigsten Sinnaccenten des Textes gerecht zu werden gestattet und nicht etwa nur zur ersten Strophe eigentlich paßt. Die wichtigsten Mittel solcher Sicherstellung von Sinnaccenten auf Silben, die nicht starkes metrisches Gewicht haben, besprachen wir bereits, nämlich die Höherlegung der Melodie und die Ueberdehnung. Erstere genügt vollständig in Schuberts „Ungeduld", eine ganze Reihe Deklamationsfehler zu paralysieren, nämlich an den Stellen bei a) und b):
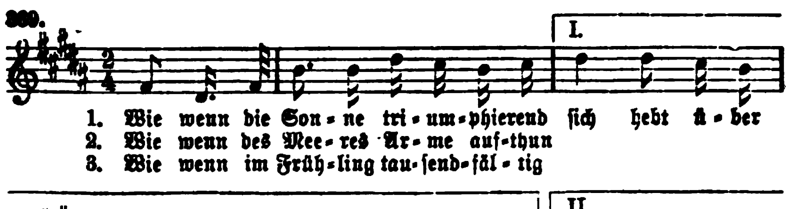


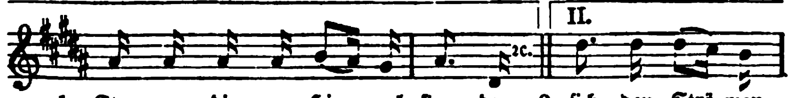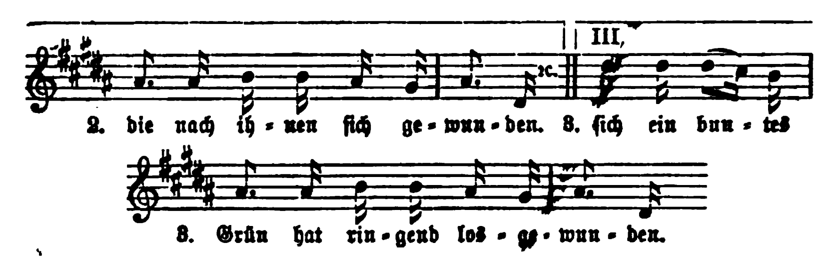


Hier kommt das Taktgewicht nur den Accenten „Kréssensamen", „schnéll", „säng", „Fénsterscheiben", „Räder" und „Wógen" zu gute, und die hochgelegten punktierten Achtel g (bei a) und fis (bei b) müssen verhüten, daß entsprechend auch accentuiert wird: „meines Herzens", „trüg és der Duft", „jéder Atemzug", „gäbs láut" „und sie merkt". Auch die Möglichkeit, in der ersten Strophe durch die Dehnung den Accent von „möcht ich's" auf „schreiben" zu rücken, sei nicht übersehen. Ziemlich machtlos ist freilich der Sänger gegenüber der dieser vorausgehenden Melodiewendung:



Es ist durchaus notwendig, daß der junge Komponist auch solche sterbliche Stellen wohl erkenne, nicht um sein Gewissen leichter zu machen, wohl aber, um sein Urteil zu schärfen und desto strenger gegen sich selbst zu werden. Daß eine erste Konzeption derartige Mängel aufweist, wird kaum zu vermeiden sein; da gilt es dann aber einzugreifen mit Messer und Feile und nicht eher zu rasten, als bis die für Verwendung zu mehrerlei Text bestimmte Melodie eine Gestalt erhalten hat, die wenigstens alle wesentlicheren Sinnaccente zur Geltung bringt. Wenn sich dem ernstliche Hindernisse in den Weg stellen, ist von der nur einmaligen Niederschrift der Melodie mit Unterlegung sämtlicher Textstrophen abzusehen, zum mindesten aber das Auskunftsmittel der deutlichen Aufzeichnung von Varianten für den verschiedenen Text zu treffen, wie z. B. in Schumanns „O Sonn', o Meer, o Rose":
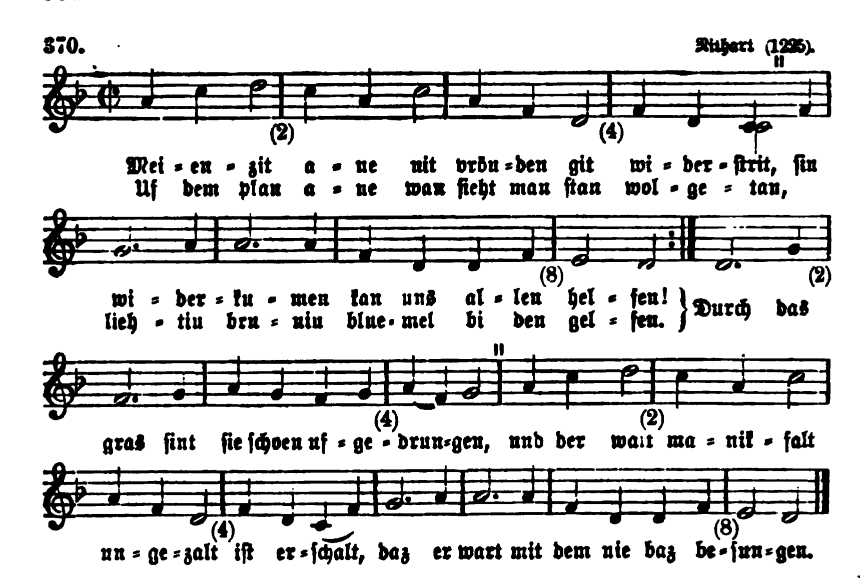






wo freilich gerade in der ersten Zeile sämtlicher Strophen das Problem der Verwandlung des fünfhebigen Verses in einen vierhebigen nicht glücklich gelöst ist (der starke Accent auf „sich“ ist ein entschiedener Verstoß, für den freilich der Dichter mit verantwortlich ist [„sich“ ist Reimsilbe]).

Die Beschränkung einer Liedmelodie auf den Umfang einer einzigen Strophe giebt nun aber freilich keineswegs ein bestimmtes Maß, das eine mit wenigen Worten definierbare Form vorstellt. Ganz abgesehen von der bereits erörterten verschiedenen Länge der Verse ist auch die Verszahl der Strophen sehr variabel und auch die Reimordnung spricht als formgebender Faktor ein gewichtiges Wort mit. Wir wollen hier nicht auch noch eine umständliche Verslehre einschalten; das wäre schon darum überflüssig, weil absolute Normen für die Melodiegestaltung sich aus derselben doch nicht ergeben könnten. Hält der Komponist nur die S. 244 ff. gegebenen allgemeinen Gesichtspunkte fest, so wird er in jedem konkreten Falle mit der Strophe fertig zu werden wissen. Zu warnen ist nur immer wieder vor zu künstlichen Reimstellungen und zu langen Strophen. So zwingend das Wort Motive bildet und Gliederungen bewirkt, welche rein musikalisch entschieden abzulehnen wären, so wenig vermag doch der Text durch seinen Inhalt die musikalischen Formen im großen zu bestimmen. Vielmehr endet schon bei der Versbildung die Macht des Wortes, das sich fortan rein musikalischen Bildungen größerer Ausdehnung einordnet und nicht mehr sie souverän bestimmt. Der Umstand, daß die das Maß von vier Hebungen überschreitenden Verse zu allerlei Ausflüchten drängen, jedenfalls außer stande sind, feste Formen zu gebieten, beweist zur Genüge, daß die vierhebigen Maße selbst nur Einordnung der Worte in musikalische Maße sind. So ist es denn nur folgerichtig, daß auch der innere Ausbau der Strophe jenen musikalischen Gesetzen unterliegen muß und daß nur Konflikte der bereits vom Dichter aufgewendeten musikalischen Mittel (Rhythmus, Reim) mit den vom Komponisten aufzuwendenden zu vermeiden sind. Der Komponist zerbricht die Strophenform, wenn er den musikalischen Aufbau nicht so zu richten versteht, daß das Strophenende als eine notwendige größere Cäsur empfunden wird; er zerbricht sie auch, wenn er ihre Reimordnung nicht respektiert und wenn er die Verse nicht geschieden hält. Nicht immer ist ihm

daraus ein Vorwurf zu machen, nämlich dann nicht, wenn der Dichter es nicht verstanden hat, die Gliederung, welche er dem Gedicht gegeben, durch den Inhalt als notwendig zu erweisen. Freilich liegt dann schon ein Kardinalfehler vor, der besser den Komponisten abhalten sollte, das Lied überhaupt zu bearbeiten; ein einwandfreies Spezimen der Gattung wird er schon darum nicht mehr daraus zu machen vermögen.

Von einem eigentlichen Uebertragen der Formprinzipien, die wir auf dem Gebiete der instrumentalen Melodiebildung aufgewiesen haben (vgl. Fig. 37 ff.), auf die Liedkomposition kann eigentlich darum nicht gesprochen werden, weil diese Prinzipien gerade auf dem Gebiete der Liedkomposition sich zuerst bestimmt herausgebildet haben; historisch hat sich aus dem Tanzliede der instrumentale Tanz und aus diesem das freie Instrumentalstück entwickelt. Wir treiben aber hier nicht Musikgeschichte, sondern praktische Komposition, und da die Prinzipien, nach denen sich die Struktur des Liedes ordnet, wie betont, doch letzten Endes rein musikalische sind, so war es nur rationell, die Melodie erst außerhalb ihrer Verbindung mit dem Worte zu untersuchen, die Komplikationen und Konflikte aber, welche diese Verbindung eventuell mit sich bringt, vorläufig aus dem Spiele zu lassen. Jetzt aber, wo wir es mit diesen Problemen speziell zu thun haben, ergeben sich allerdings für die mancherlei Differenzierungen des rein musikalischen Aufbaues wenn auch nicht Ursachen, so doch Analogien mannigfacher Art auf dem Gebiete des Strophenbaues. So erkennen wir die Verwandtschaft der paarweise reimenden kurzen Zeilen mit den direkten Nachbildungen zweitaktiger Melodieglieder wie in Fig. 46, 48 u. a. und der kreuzweise reimenden Zeilen mit der Nachbildung viertaktiger Halbsätze. Die formgebende Macht des Reimes offenbart sich in überraschendster Weise in den überlieferten Melodien der Minnesänger, z. B. Neidhardts von Reuenthal, dessen „Maienzeit" in meisterlichster Weise ein kurzatmiges Motiv, das aus dem Zerfallen der ersten vierhebigen Verse in zwei durch Binnenreime gesonderte Teile entspringt, zu einer 28 Takte füllenden Strophe ausspinnt. Zunächst gruppieren sich die vier gleichgereimten Dreisilbler zu zwei einander antwortenden Zweitaktgruppen, dann aber bildet ein einzelner Elfsilbler in der zu Fig. 301 und 337 angemerkten Weise für sich einen viertaktigen Nachsatz; durch den Schlußreim wird alsdann ein völlig gleichgebildeter zweiter achttaktiger Satz mit diesem ersten zusammengeschlossen: damit haben wir die beiden grundlegenden „Stollen" des „Bar" (der Strophe), dessen „Abgesang" zunächst mit einem neuen Elfsilbler, durch den noch nicht dagewesenen Reim auf das folgende hinweist und einen viertaktigen Halbsatz (Zwischenhalbsatz) hinstellt, nach welchem ein dritter den beiden ersten gleichgebildeten Stollen mit dem Schlußreim auf den des Zwischenhalbsatzes antwortet und den Bar zu Ende bringt. Wir haben also die vollständig entwickelte Form ‖: a a :‖ b a vor uns, in welcher jedes Glied einen vollständigen viertaktigen Halbsatz repräsentiert (vgl. dazu Fig. 95).

370. Nithart (1225).
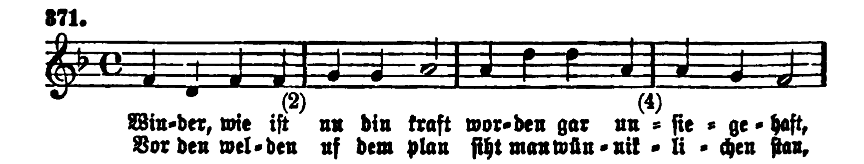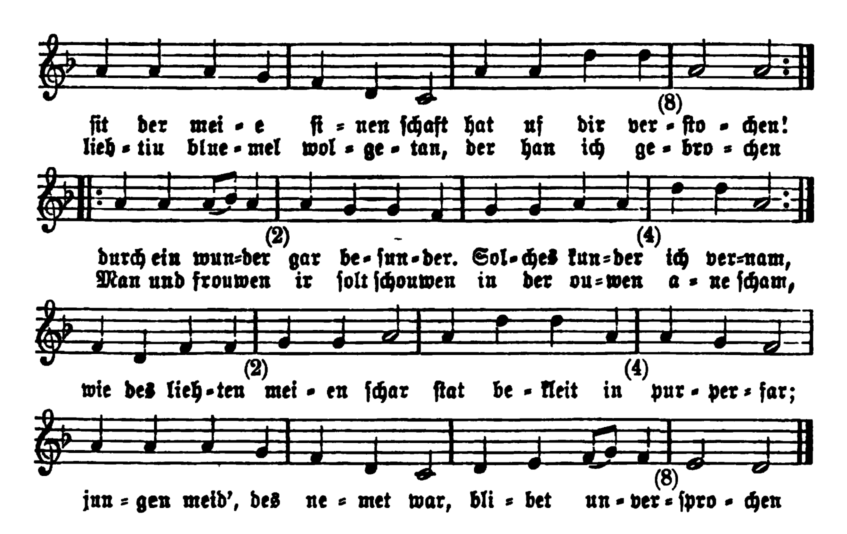


(vgl. meine „10 Mailieder und Winterklagen“ Neidhardts von Neuenthal für gemischten Chor und für Männerchor, Leipzig, Steingräber Verlag). Daß wirklich die Reimgliederung schon in diesen alten (zwar nur in einer Niederschrift des 14. Jahrhunderts vorliegenden, aber sicher älteren) Melodien die Motivbildung beherrscht, mag die Vergleichung mit dem folgenden, ebenfalls Neidhardtschen Liedchen beweisen, „Winter, wie ist deine Kraft“, dessen Stollen sich aus drei gleichreimigen Siebensilblern und einem in allen drei Stollen gleich gereimten Sechssilbler aufbauen, der Abgesang aber dem dritten Stollen einen durch kurze Reimzeilen feingliedrigen ganzen achttaktigen Zwischensatz voranstellt, so daß der Gesamtaufbau ist:

||: a a a b :||
c c c d; e e e d
a a a b.

wo a und b zweitaktig und c, d und e eintaktig sind. Bemerkenswert ist auch die Abänderung des Schlusses im dritten Stollen, gegenüber dem ersten und zweiten:

371.
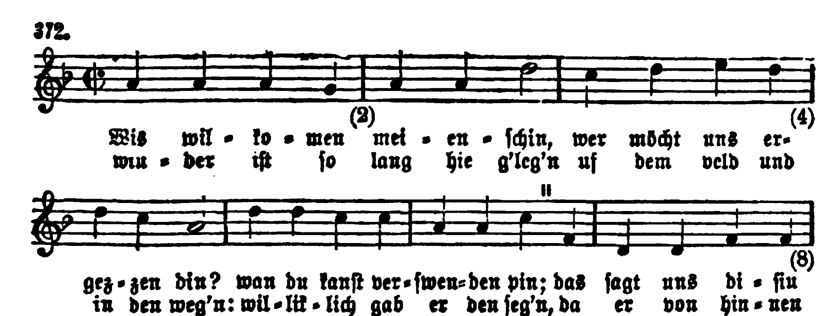




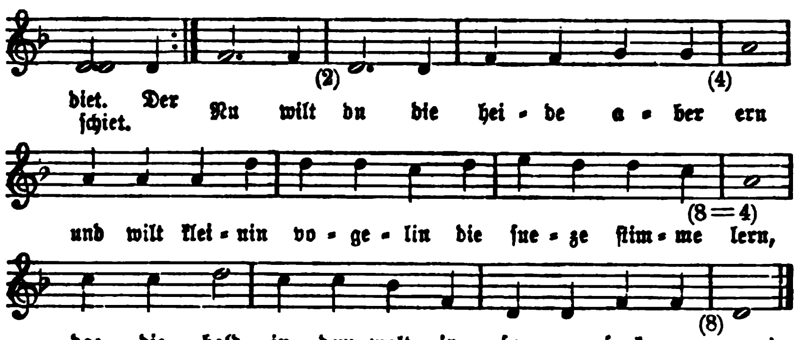
Da die Melodien Neidhardts thatſächlich noch heute in ihrer innigen Beziehung zum Text muſtergültig ſind, ſo folge noch ein drittes Beiſpiel, „Sei willkommen, Maienſchein“, das im Aufbau der Stollen dem vorigen entſpricht, deſſen Abgeſang aber aus drei Langzeilen von 9, 13 und 12 Silben gebildet iſt, von denen die letzte durch Reime in 3 + 3 + 6 gegliedert iſt. Dadurch, daß der dritte Stollen fehlt, kommt auch der Zwiſchenſatz in Wegfall, und wir haben vielmehr die einfache zweiſätzige Form vor uns, in der aber der erſte Satz wiederholt wird und der zweite durch Vermeidung der poſitiven Schlußwirkung einen zweiten Nachſatz erfordert. Der Geſamtaufbau iſt:

||: a a a b :||
c c [d d c*]

wo a und b zweitaktig, c viertaktig und [d d] c* in 1 + 1 + 2 gegliedert iſt:

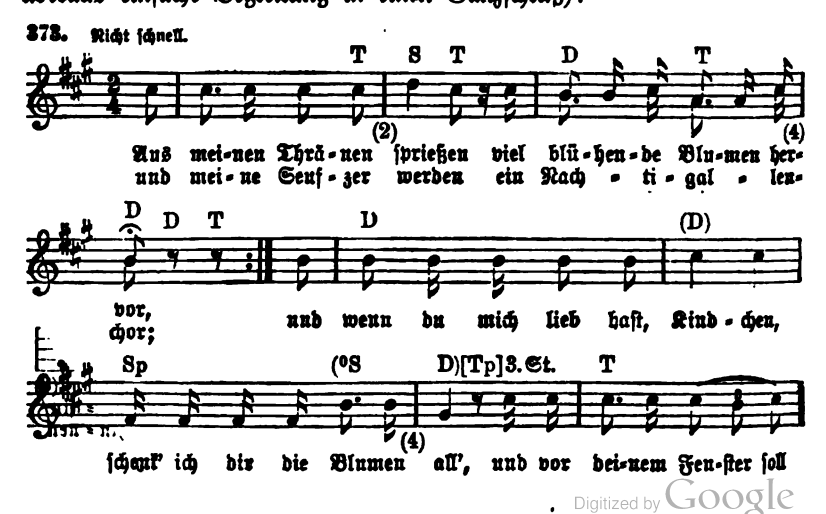
372.
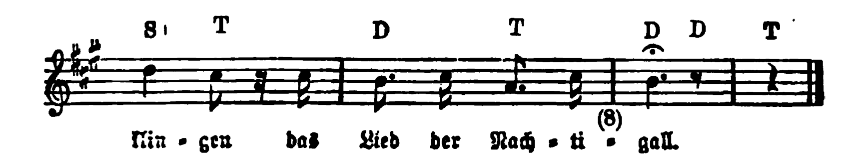




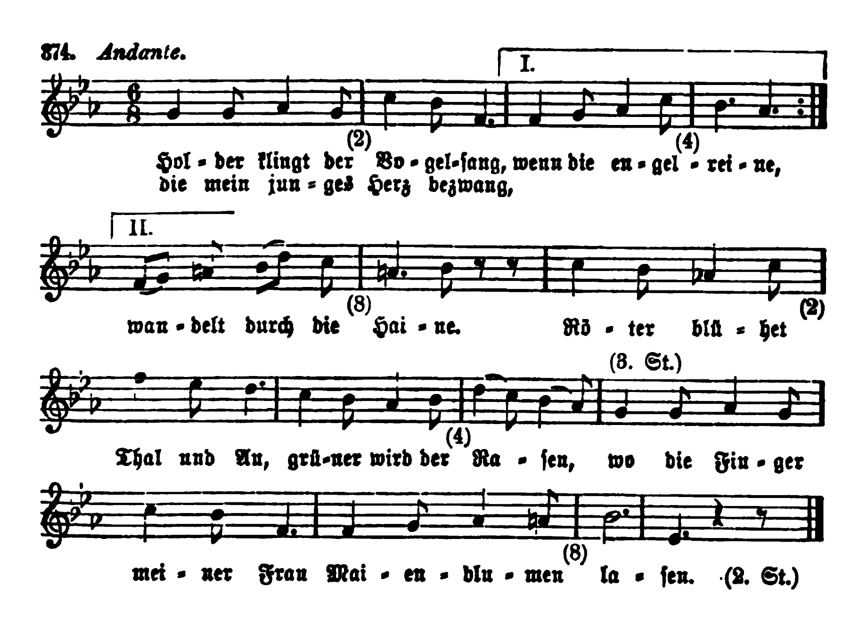
Die Oekonomie dieser alten Stücke ist gewiß bewunderungswürdig, und die immense Popularität Neidhardts ist angesichts dieser prächtigen „Dörpertanzweisen“ nur zu wohlbegreiflich. Wenn sie auch heute nicht mehr einfach nachgemacht werden können, so ist doch gesunde Anregung genug aus ihnen zu holen. Was wir hauptsächlich an ihnen vermissen, ist die gewohnte moderne Harmoniebewegung. Daß aber doch auch gesunde Harmonie in ihnen steckt, mögen meine ganz schlicht nur die immanente Harmonie ausdeutenden Chorbearbeitungen belegen.

Das moderne Lied befindet sich trotz alles Raffinements in der Begleitung und auch im Eingehen der Melodie auf den Sinn der Worte doch noch auf gemeinsamem Boden mit diesen Blüten mittelalterlicher Lyrik. Mehr noch als die Dichter halten die Komponisten die altbewährte Form: a a b a fest. Heines „Aus meinen Thränen sprießen“ zeigt in Schumanns Komposition deutlich die beiden Stollen, und am Ende des Abgesangs einen dritten Stollen (den endenden Halbschluß auf der Dominante verwandelt die nur die Harmonie leicht andeutende, überaus einfache Begleitung in einen Ganzschluß):

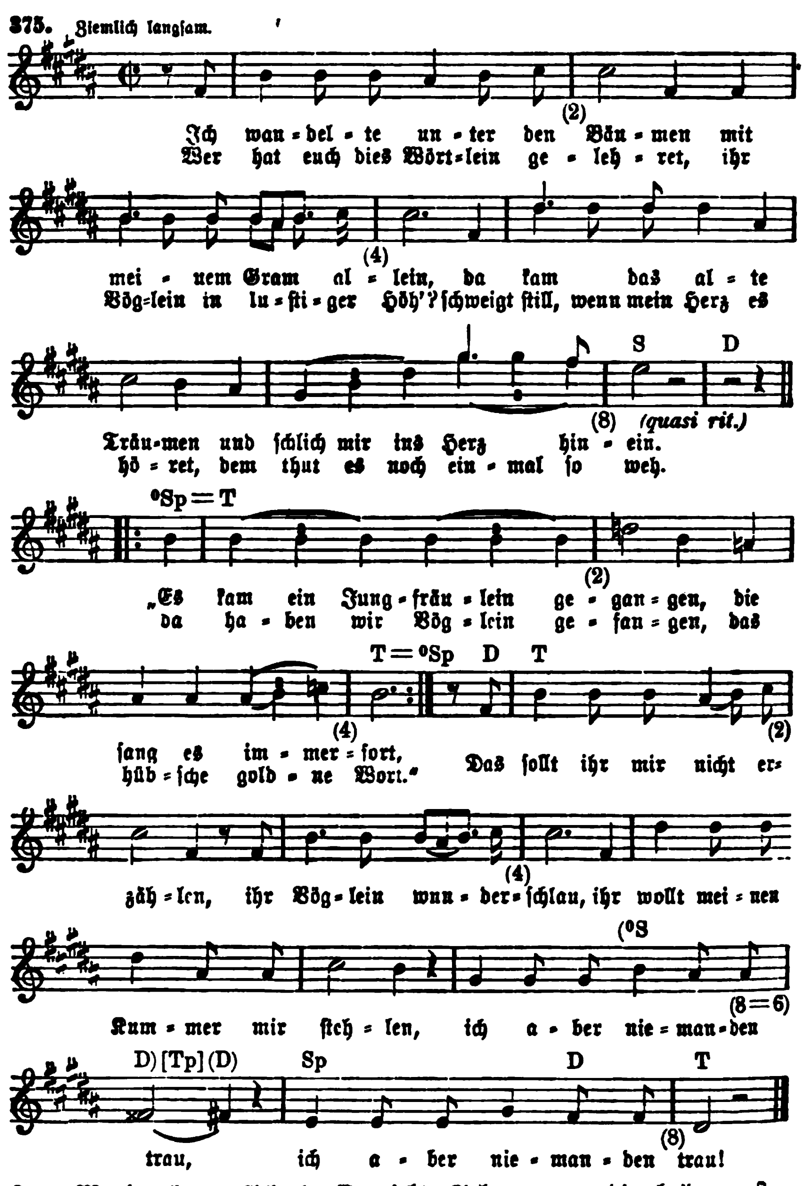




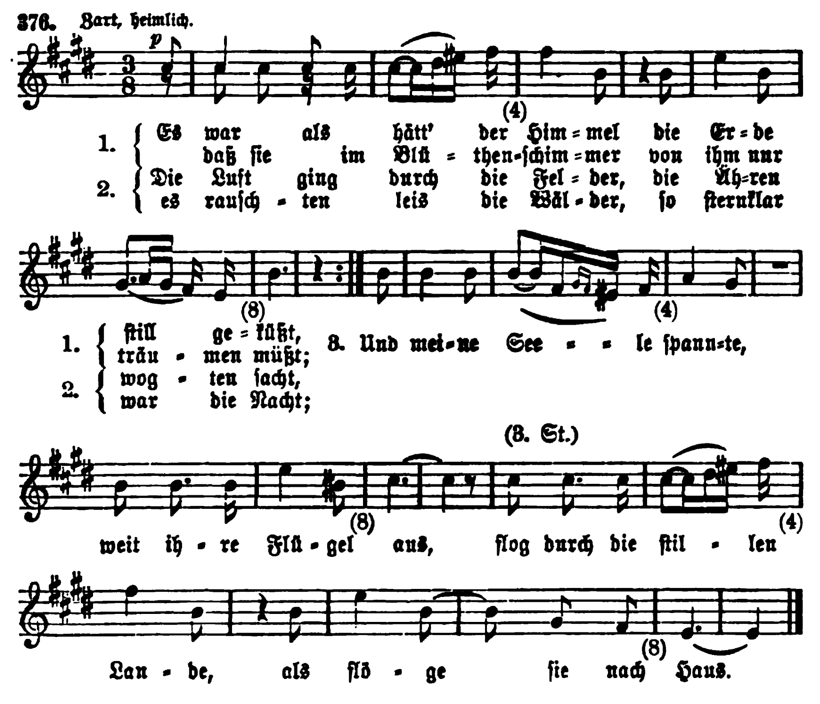
Mendelssohns genau dieselbe Ordnung zeigendes „Minnelied im Mai“ (Hölty) macht im ersten Stollen einen Halbschluß, wendet den zweiten Stollen zum Ganzschluß in der Dominanttonart und hält den dritten Stollen in der Haupttonart mit Ganzschluß:



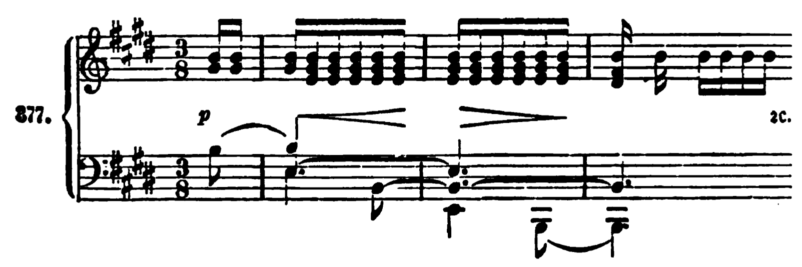
Ganz ebenso angelegt sind auch Mendelssohns „Maienlied“ (op. 8 VII, Text von J. v. d. Warte), „Im Herbst“ (Klingemann), Jagdlied („Mit Lust thät ich ausreiten“), „Was bedeutet die Bewegung?“ (Goethe), „Lieblingsplätzchen“ (op. 99 III) und viele andere Lieder. Schumanns Komposition von Heines „Ich wandelte unter den Bäumen“ giebt den Stollen die Ausdehnung ganzer 8 Takte, leitet das Lied mit einem kurzen Vorspiel ein und giebt ihm ein kleines Nachspiel, führt in den beiden ersten Stollen die Melodie nur bis zur Subdominante, so daß ein zugegebener Takt der Begleitung (sozusagen Fermate über dem e der Melodie) den Halbschluß ergänzt und ersetzt die Halbschlüsse der beiden ersten Stollen im dritten durch einen Ganzschluß:



In „Mondnacht“ (Eichendorff) giebt Schumann die beiden ersten Stollen zweimal (um die zweite Strophe des Gedichtes unterzubringen); im übrigen ist die Form a a b a ebenfalls ganz streng durchgeführt (der letzte [5.] Stollen zu positivem Ganzschluß gewendet):
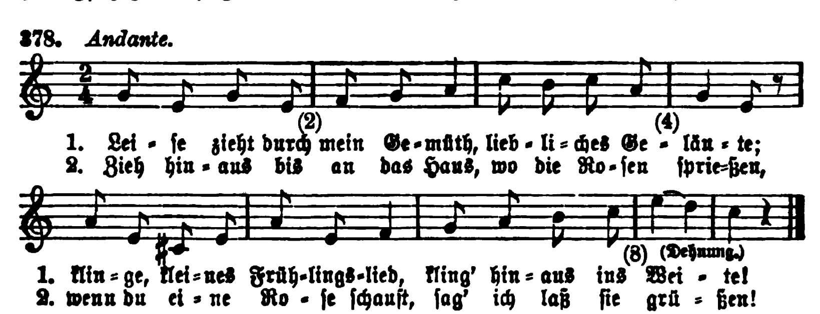


Das Lied — eines der schönsten, die Schumann geschrieben — wirkt fast zu gleichen Teilen durch Melodie und Begleitung. Das Verschwebende, und trotz aller Zartheit Großatmige und Weitumspannende spricht sich kaum minder packend in der Begleitung als in der Melodieführung aus. Gleich der Anfang mit seiner über vier Oktaven hinauflangenden None wirkt zauberhaft und die nächsten Einleitungstakte senken himmlischen Frieden auf die Erde herab; das Fig. 357 c mitgeteilte Herabsteigen setzt sich aber zu den Worten „die Erde still geküßt" noch weiter bis zu dem tiefen H des Anfangs fort:
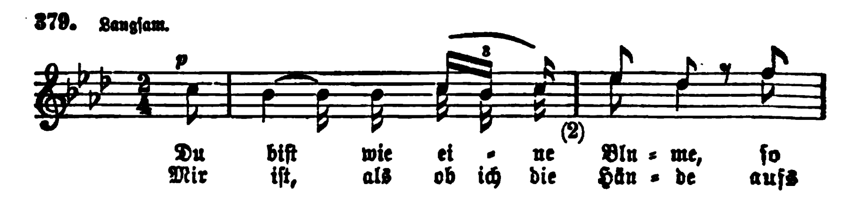


Fast ohne es zu bemerken, sind wir hier durch die Vermittelung der Neidhardt-Melodien zu einem ganz anderen Begriffe von der
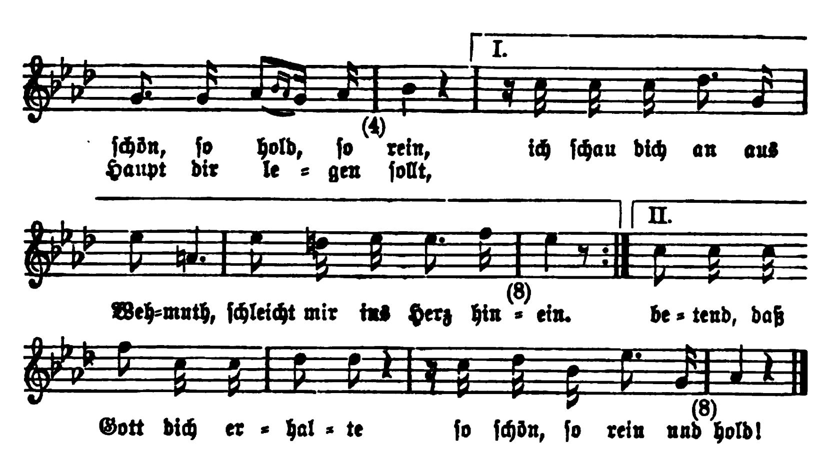
Strophe gekommen und erkennen nun plötzlich, daß, was man bei den kurzzeiligen lyrischen Gedichtchen Strophen zu nennen pflegt, in Wirklichkeit noch gar keine Strophen sind, sondern eigentlich Strophenteile, aus denen der Musiker erst Strophen bauen kann. Der Unterschied dieser Pseudostrophen und der wirklichen Strophen der Minnesänger ist aus der Vergleichung der Texte von Fig. 373—76 mit denen von Fig. 370—72 leicht zu ersehen. Freilich solche Strophen, wie die von Neidhardts „Maienzeit" bedingen beinahe notwendig die Personaleinheit von Dichter und Komponist und sehen eigentlich mehr so aus, als hätte die Melodie die Worte gezeugt und nicht umgekehrt der Text die Melodie. Wahrscheinlich sind beide zusammen entstanden.

Ich denke nicht daran, den Dichtern das Recht zu bestreiten, Strophen von nur vier vierhebigen Versen, die noch obendrein zum Teil mit Pausen zu füllen sind, als wirkliche Strophen zu meinen und nach ihnen Gedichte zu gliedern. Aber vom Komponisten ist nicht zu verlangen, daß er diese Miniaturstrophen als Grenzen für seine Formgebung acceptiert, besonders wenn dieselben einem langsamen, gedehnten Vortrage widerstreben. Beispiele wie Mendelssohns Komposition des Heineschen „Gruß" machen immer den Eindruck des nur skizzierten, nicht eigentlich ausgeführten, weil die musikalische Entwickelung gar zu geringfügig ist (sogar die Modulation zur Dominante fehlt):



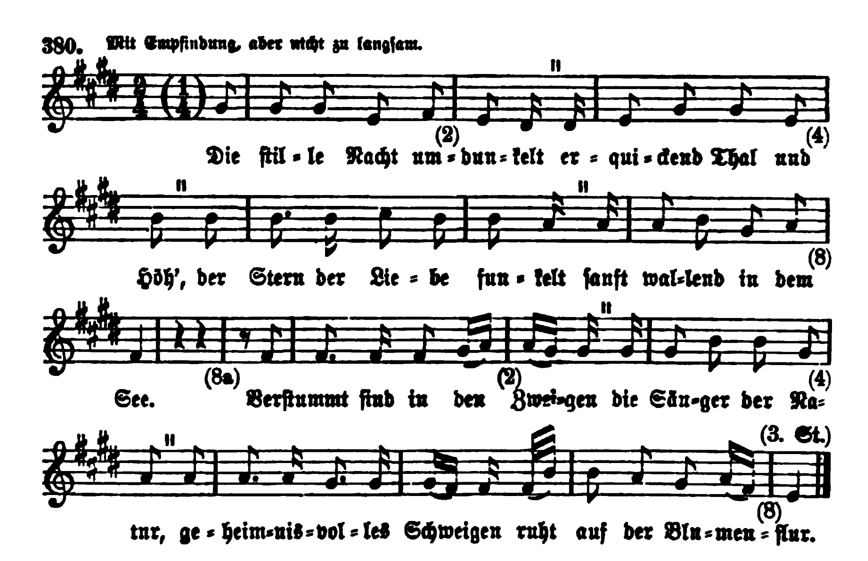
Das Lied würde immer noch ein „kleines" geblieben sein, wenn der Komponist die beiden Strophen durch Modulation zur Dominante oder wenigstens durch Halbschluß auf der Dominante am Ende der ersten zu einer zusammengezogen hätte; wie z. B. Schumann mit dem ebenso kurzen Heineschen „Du bist wie eine Blume" gethan:
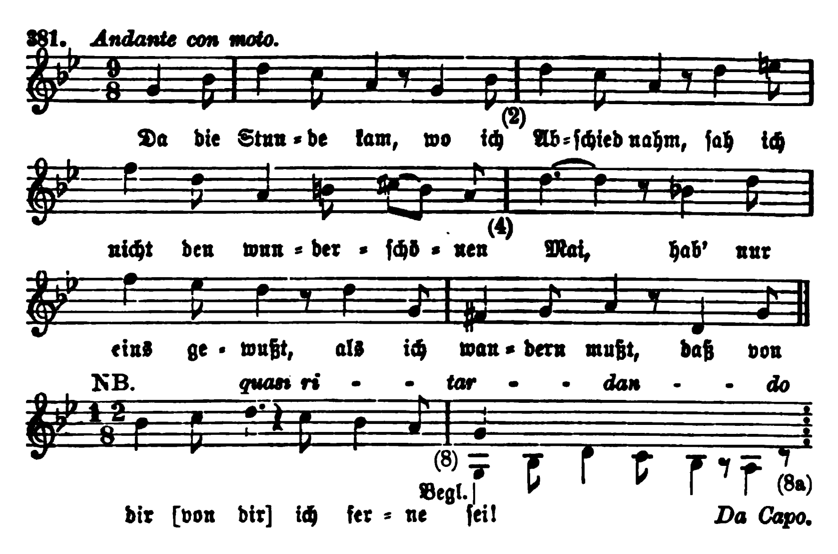




Gegenüber einem längeren Gedicht, das solche Strophen von vier Kurzzeilen festhält, befindet sich der Komponist in einer ähnlichen Verlegenheit, wie gegenüber Versen von mehr als vier Hebungen. Mancherlei Wege sind offen, über die Strophen des Dichters hinaus zu einer größeren Form zu gelangen und aus den kleinen Strophen größere zu bilden. Dabei läuft er aber Gefahr, daß seine größeren Strophen durch den Inhalt der Dichtung Lügen gestraft werden, bezw. daß er enger Zusammengehöriges zerreißt und im Gedicht getrenntes in eine Strophe zwängt. Am glücklichsten befindet er sich gegenüber Gedichten von nur wenigen solchen kleinen Strophen, deren zwei (Fig. 373, 374, 379), drei, ja vier (Fig. 375) er in einer musikalischen Strophe unterbringen kann, so daß scheinbar nicht ein strophisches, sondern ein **durchkomponiertes** Lied entsteht. Wir sehen, daß diese übliche Unterscheidung stark ins Wanken kommt. Es genügt, Fig. 373 und 374 miteinander zu vergleichen, von denen das letztere ein „Strophenlied“, das erstere ein „durchkomponiertes“ ist, die sich aber in nichts weiter unterscheiden, als darin, daß Fig. 374 außer dem hier mitgeteilten noch einen zweiten Text hat.

Beethovens Komposition des Reißigschen Gedichtes „Sehnsucht“ ist auch so ein „durchkomponiertes“ Lied und zeigt nirgends doppelten Text, da der Komponist die Begleitung allmählich immer mehr belebt, daher sämtliche sechs vierzeiligen Strophen des Gedichts fortlaufend bringt. Aber er schließt ihrer je zwei zu einer musikalischen Strophe zusammen, indem er am Ende der ersten nur einen Halbschluß macht und die zweite, zwar ohne motivische Kontrastierung, aber mit etwas reicherer Harmoniebewegung, zum Ganzschlusse in der Haupttonart führt, also die einfache zweisätzige Form ausprägt (vgl. S. 61; bezüglich der seltsamen Taktordnung Schwer=Leicht=Schwer vgl. S. 123 ff.):
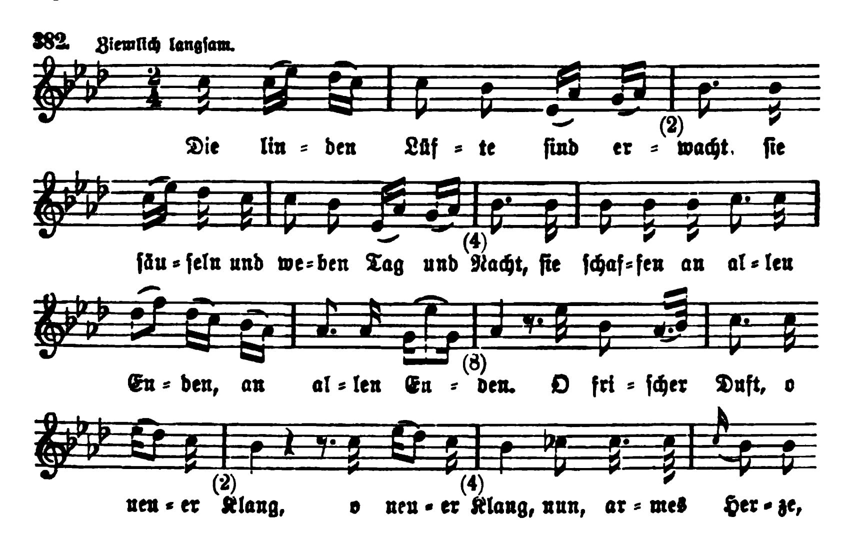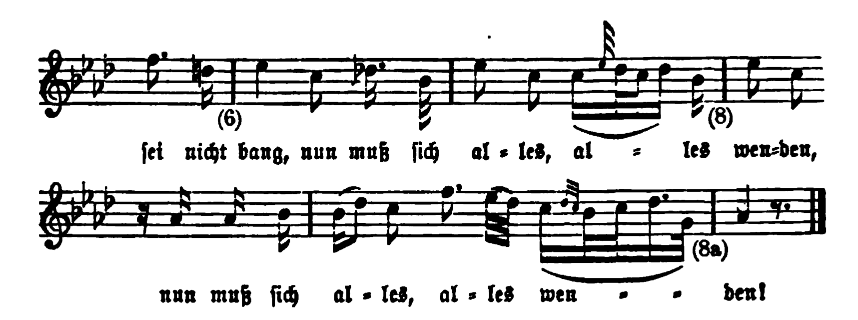


Ganz ebenso (nur ohne die rhythmische Rarität) verfährt Schumann bei der Komposition von Eichendorffs „In der Fremde" („Ich höre die Bächlein rauschen"), schließt je zwei Strophen des Gedichts zu einer musikalischen Strophe zusammen und erhält daher statt vier nur zwei Strophen.

Eine vermittelnde Stellung zwischen den viergliedrigen Strophen der Ordnung a a b a (2 Stollen, Abgesang mit 3. Stollen) und den nur zweigliedrigen durch Modulation oder Halbschluß in der Mitte geteilten nehmen die dreigliedrigen ein, welche deutlich zwei Parallelbildungen (zwei Stollen) als ersten Teil zeigen, im zweiten Teile (dem Abgesange) aber nicht auf die Motivbildung der Stollen zurückkommen, sondern nur durch Wiedererreichung der Haupttonart den Abschluß erzielen. Vom Dichter vorgebildet ist diese Form überall da, wo ein sechszeiliges Maß in der ersten bis vierten Zeile Kreuzreime und für 5—6 Parallelreime hat (a b a b c c), z. B. in Klingemanns „Sonntagslied" (Mendelssohn). Im kleinen dreigliedrig, aber im großen zweigliedrig (nur zwei Stollen, ohne Abgesang, aber die Stollen als 1 + 1 + 2 gegliedert mit der Reimstellung a a b) sind z. B. Franz' „Da die Stunde kam" (Osterwald) und „Wasserfahrt" (Hoffmann v. Fallersleben); ersteres Lied bringt nach zwei gleichen Strophen in G-moll eine dritte in G-dur und ist auch durch einige Dehnungen interessant, durch welche scheinbar der Strophenschluß auf die zweite Taktzeit rückt; ich gebe den Stollen mit korrigierter Orthographie der betreffenden rhythmischen Anomalie:



Dieselbe Ordnung zeigt mit etwas längeren Gliedern Uhlands „Frühlingsglaube“, das nicht sonderlich glücklich von Mendelssohn (op. 9, Nr. 8) aber meisterlich im strengsten Anschlusse an die Reimgliederung von Schubert komponiert wurde. Schubert hat es verstanden, dem Zerfallen des Maßes in zwei gleiche Hälften dadurch vorzubeugen, daß er bereits der ersten Hälfte einen verbreiternden Anhang giebt, die zweite motivisch selbständig (mit Abgesangcharakter) aufbaut, wesentlich gegen die erste steigert und die Anhänge vermehrt:





Feinheiten, wie im zweiten Satze die Ersetzung der zweiten Zeile durch die Wiederholung des Endes der ersten, um das tröstende „Nun armes Herze“ an die bedeutsame Stelle zu Anfang des Nachsatzes zu rücken, seien nicht übersehen. Dergleichen pflegt bei anderen Komponisten durch nachträgliche Ausfeilung eines zunächst dem Ganzen der Dichtung glatt folgenden Entwurfs zu entstehen — bei Schubert mag's aber wohl gleich so, wie es da ist, in die Phantasie getreten sein.

Auf Grund der mannigfachen Einblicke, die sich bei diesen Betrachtungen von Liedern ergeben haben, verstehen wir nun auch ohne sonderliche Schwierigkeit freiere Handhabungen der strophischen Komposition, wie z. B. die Einschaltung einer in eine andere Tonart transponierten oder das Tongeschlecht wechselnden Strophe in der Mitte oder am Ende, als eine Art Strophenbildung höherer Ordnung.
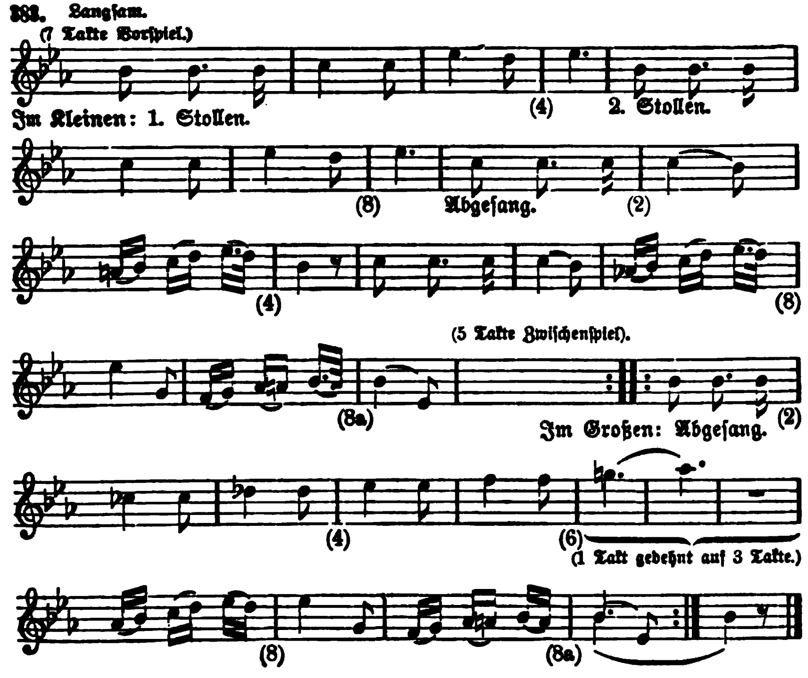
Beispiele, wie Robert Franz' Komposition von Lenaus „Frühlingsgedränge“ und Schumanns „Er, der herrlichste von allen“ sind schon durch Fig. 375 vollständig erklärt, sofern sie vier kleinen Strophen des Gedichts die Rolle von zwei Stollen und Abgesang mit drittem Stollen zuweisen; nur bringt Schumann nach dem dritten Stollen noch einen zweiten Abgesang von zwei kleinen Strophen mit einem vierten Stollen, schließt also sieben Strophen des Gedichts übersichtlich zu einer großen Strophe zusammen. Schuberts „Du bist die Ruh“ (Rückert) fügt eine einzige große Strophe zusammen aus fünf Gedichtstrophen der miniaturhaften Konstruktion:

> „Du bist die Ruh,
> Der Friede mild,
> Die Sehnsucht du
> Und was sie stillt.“

Indem er zunächst aus dieser ersten Strophe zwei gleiche Stollen bildet und ihr die zweite als Abgesang gegenüberstellt, gewinnt er bereits eine Strophenform von der Ausdehnung von Fig. 373. Die ganze Strophe wird aber durch Gegenüberstellung einer zweiten gleichgebildeten („Kehr bei mir ein“) nun zum ersten Stollen einer Strophe

höherer Ordnung, welche als Abgesang die zweimal vorgetragene letzte Originalstrophe des Gedichts erhält:

„Dies Augenzelt,
Von deinem Glanz
Allein erhellt,
O füll es ganz!"



An Stelle der üblichen Unterscheidung nur zweier Hauptkategorien von Liedern, nämlich Strophenliedern und durchkomponierten, erhalten wir somit eine ganze Reihe von Abstufungen, von der die kleine Strophe des vierzeiligen Gedichts wahrenden „Ode", wie sie im 18. Jahrhundert allgemein geschrieben wurde, bis zu der hier noch gänzlich aus dem Spiel gelassenen, mit der Dichtung buntgestaltig fortschreitenden Balladen- und dramatischen Liedkomposition. Die ersten Stufen sind:

1. Eine Melodiestrophe für sämtliche Strophen des Gedichts.
2. Eine Melodiestrophe wird nach dem Inhalt des Gedichts in Melodie und Begleitung leicht variiert.
3. Zwei oder mehr Textstrophen werden zu einer Melodiestrophe zusammengefaßt.
4. Melodiestrophen gruppieren sich zu einer Strophe höherer Ordnung.

Nur bis zu dieser Grenze möchte ich das Lied als wirkliches

Lied anerkennen. Der damit gegebene Spielraum ist ein ganz außerordentlich großer; aber unter Festhaltung der damit gegebenen Formprinzipien wird auch das zu sehr großen Dimensionen ausgeführte Lied noch eine in sich geschlossene, einem Krystall vergleichbare Bildung sein, deren direkte Verwandtschaft mit dem einfachen Volksliede erkennbar bleibt. Das Lied aus diesen Grenzen heraus in opernhaftes Wesen überführen, heißt einen reinen Typus vernichten und damit einen hochwertvollen Besitz aufgeben.

Wir stellen nunmehr als

Siebente Aufgabe

die Komposition von Liedern; vorläufig sei aber die Wahl ausschließlich auf gereimte rein lyrische Texte beschränkt. Es sei dem Schüler überlassen, ob er die Lieder als Skizzen oder fertig ausgearbeitet vorlegt; jedenfalls beschränke er sich aber nicht auf Melodieskizzen, sondern deute zum mindesten sogleich die Harmonie wenigstens mittels Signaturen (T, D, S) an. Verfährt er recht nach unsern Mahnungen, so wird er dabei ungern stehen bleiben, denn wenn er sich intensiv mit dem Gedichte beschäftigt hat, so wird die Melodie nicht als bloße Deklamation, sondern in lebendiger Farbenwirkung in seiner Phantasie auftauchen, also auch mit bestimmten Formen der Begleitung. Diese zu fixieren, lasse er sich sehr angelegen sein. Nochmals sei aber gewarnt vor zu früher Ausarbeitung am Klavier oder Schreibtisch; nur das von Phantasie selbst erzeugte hat wirkliches Leben und keine noch so schulgerechte logische Fortspinnung kann das Weiterwachsen in der Phantasie ersetzen.

§ 5. Umfang und Charakter der Singstimmen.

Noch werden einige praktische Bemerkungen am Platze sein, wenn die Absicht, singbare Lieder zu komponieren, erreicht werden soll. Getreu dem leitenden Prinzip, bei der Komposition keinen Faktor des musikalischen Ausdrucks auszuschließen, stelle sich der angehende Liederkomponist nicht nur das Tempo und die wechselnde Tonstärke fortgesetzt mit voller Lebenswahrheit vor, sondern er suche auch den Spezialklang der menschlichen Singstimme in ihren verschiedenen Charakteren deutlich in sein Vorstellen aufzunehmen. Er komponiere darum nicht indifferent für Singstimme überhaupt, sondern sei sich deutlich bewußt, ob er ein Lied für eine Frauenstimme oder für eine Männerstimme, und weiter, ob er für eine hell gefärbte oder für eine dunkel gefärbte Stimme schreibt oder aber für eine mittlere Stimmlage. In manchen

Fällen wird die Stimmung des Gedichts ihn direkt auf das eine oder das andere hindrängen. Nur zu leicht verläuft sich aber der Anfänger der Liedkomposition ins Unmögliche, zum mindesten ins Unpraktische. Damit seine Lieder singbar werden, ist es unerläßlich, daß er dem effektiven Umfange und Leistungsvermögen normaler Stimmen Rechnung trage und nicht z. B. von einer Singstimme, die er in der Gegend des zweigestrichenen f und noch höher reichlich beschäftigt auch kräftige Accente in der tieferen Hälfte der eingestrichenen Oktave verlange. Er versäume deshalb keine Gelegenheit, den sinnlich lebendigen Klang der einzelnen Stimmgattungen zu beobachten und denselben seinem Vorstellungsvermögen einzuverleiben. Wenn auch die Erfahrung ihn früh genug lehren wird, daß alle beliebten Lieder von allen Stimmgattungen (natürlich von jeder in der ihr zugänglichen Tonlage) gesungen werden, so wird er doch, wenn er ein echter Musiker ist, sehr wohl bemerken, daß es für die Wirkung eines Liedes keineswegs gleichgültig ist, welche Stimmgattung es singt. Der Unfug, Lieder, die einem zu hoch oder zu tief „liegen", einfach einige Töne höher oder tiefer zu singen, ist zwar verbreitet genug, verdient aber keineswegs, daß ihm das Wort geredet wird. Wenn auch wohl im allgemeinen Hoch und Tief für Singstimmen relative Begriffe sind, und eine tiefe Stimme in entsprechend tieferer Lage in der That ähnliche Wirkungen hervorbringt wie eine hohe Stimme in ihrem Gebiete, so geht doch schon dabei viel Charakteristisches verloren, da z. B. Alt und Baß in der Tiefe kräftiger sind als Sopran und Tenor, und die eigentlichen mittleren Stimmen (Mezzosopran und Bariton) sowohl in der Höhe als in der Tiefe mit Vorsicht behandelt werden müssen. Vor allem ist aber nicht zu vergessen, daß die Begleitungen moderner Klavierlieder nicht selten Höhen- und Tiefenwirkungen in einer Weise ausnützen, die eine Transposition um eine halbe Oktave überhaupt gar nicht zulassen ohne ihren Effekt gänzlich zu verfehlen und mißtönig zu werden. Adolf Jensen hat einmal, als ein Verleger ohne seine Mitwirkung eins seiner Liederwerke für andere Stimmlage einfach notengetreu transponiert veröffentlicht hatte, die Vernichtung der Platten gefordert, und gewiß mit Recht. Man sollte viel strenger sein in der Unterscheidung von Tenorliedern und Baßliedern oder Sopranliedern und Altliedern, als man ist. Denn selbst für die Singstimme ist mit der Transposition in die Grenzen ihres Gesamtumfangs keineswegs eine vollständige Anpassung an ihre Eigenart erreicht; eine wirkliche Altstimme z. B. hat mächtige Brusttöne zur Verfügung, die der Sopranstimme auch in entsprechend um eine halbe Oktave verschobener Lage fehlen und das Elegische, Schneidende der höheren Alttöne hat die Sopranstimme ebenfalls in entsprechend verschobener Lage nicht. Was für den dramatischen Komponisten eine ganz selbstverständliche Sache ist, die bewußte strenge Unterscheidung der Stimmlage, für die er schreibt, die spezielle Vorstellung der charakteristischen Klangfarbe der Stimm-

gattung, welche durchaus der Unterscheidung der Klangfarben der Flöte und der Oboe oder Klarinette oder des Horns und Fagotts oder der Baßklarinette entspricht, das sollte auch der Liederkomponist viel mehr, als gemeinhin zu geschehen pflegt, im Auge behalten. Frappante Fälle wie Schuberts „Wanderer", „Aufenthalt" und „Kreuzzug" oder Brahms' „Ernste Gesänge" für Baß, oder Schumanns „Hidalgo" und „Flutenreicher Ebro" für Tenor stehen doch ziemlich vereinzelt da; gewiß würde die Unsitte des Konzertvortrags von Opernbruchstücken in Konzerten intimeren Charakters zurückgedrängt werden, wenn die Komponisten auch auf dem Gebiete der Liedkomposition in erhöhtem Maße mit den Spezialklangfarben der einzelnen Singstimmen rechneten.

Zur allgemeinen Orientierung über den Umfang der Singstimme genügen ein paar kurze Hinweise. Das sogenannte Mittelregister der Frauenstimmen Sopran und Alt erstreckt sich ungefähr von f^1 bis f^2, unterhalb setzt sich das Brustregister, oberhalb das sogenannte Kopfregister an, ersteres ist beim Alt, letzteres beim Sopran reicher entwickelt. Die Register greifen mit wenigen Tönen ineinander über, so daß die Scheide keine absolute ist. Tiefe Altstimmen reichen bis klein f und in einzelnen Fällen noch weiter hinab, hohe Soprane bis e^3 ja f^3 und vereinzelt noch höher hinauf, doch verzichtet der tiefe Alt gemeinhin ganz auf die Kopfstimme, die bei ihm spitz und scharf klingt, und der hohe Sopran macht nur von wenigen Brusttönen Gebrauch, deren Volumen bei ihm meist gering ist. Ausnahmsstimmen beherrschen aber mit dem dunklen Charakter der Altstimme oder dem hellen der Sopranstimme das Gebiet beider Stimmgattungen. Im allgemeinen geht man für Sopran im Liedgesange nicht über c^1 bis b^2 hinaus und für Alt nicht über g bis f^2, legt aber für Sopran das mittlere Niveau in die obere, für Alt in die untere Hälfte des Mittelregisters. Der Mezzosopran beschränkt sich in der Hauptsache auf das Mittelregister und unterscheidet sich von den beiden anderen Stimmgattungen dadurch, daß ihm diese ganze mittlere Oktave mit ziemlich gleichmäßigem Volumen zur Verfügung steht. Besonders ist aber zu beachten, daß beim Sopran die dem Brust- und Mittelregister erreichbaren Töne um f^1 besonders farblos und beim Alt die Brusttöne um klein a von besonderer Stärke sind.

Die normale Mittellage für die Männerstimmen liegt etwas mehr als eine Oktave tiefer, nämlich etwa zwischen klein d und eingestrichen d. Die Kompositionslehre kann natürlich nicht auf die einander widerstreitenden Registerteilungen eingehen, welche die verschiedenen Gesangspädagogen aufgestellt haben; es ist auch nicht ihre Sache, sich einer derselben anzuschließen oder eine besondere neue aufzustellen. Gegensätze so ausgesprochener Art, wie sie die Frauenstimme zwischen der Bruststimme und dem höheren mit verschiedenen Namen weiter geteilten Gebiete aufweist, zeigt die Männerstimme nicht, wenigstens soweit nicht der hohe Tenor die Kopfstimme zur Anwendung bringt,

welche wohl derselben Funktion der Stimmbänder ihre Entstehung verdankt, wie die mittleren und höheren Töne der Frauenstimme. Was allein den Komponisten angeht, ist der Klangcharakter der einzelnen Stimmen und die Kraft derselben in ihren verschiedenen Lagen. Aehnlich wie die Sopranstimme um f[1], ist die Tenorstimme unterhalb klein d kraftlos und stärkerer Accente nicht fähig. Dagegen stehen ihr oberhalb der mit dem Baß gemeinsamen Mitteloktave eine stattliche Reihe höherer Töne zur Verfügung, die von großem Glanze und packender Wirkung sind. Die Höhengrenze des Tenors liegt bei a[1], b[1], h[1], selten noch einen oder zwei Halbtöne höher (nur mit Kopfstimme sind unschwer höhere Töne herauszubringen, denen aber der Charakter der Männerstimme fehlt). Der Baß reicht in der Höhe bis f[1], ausnahmsweise bis fis[1], g[1], in der Tiefe bis groß F und ausnahmsweise noch ein paar Halbtöne tiefer. Es ist zweckmäßig, nicht in demselben Liede über besonders tiefe und besonders hohe Töne zu verfügen, da nur Ausnahmsstimmen Höhe und Tiefe gleich gut beherrschen.

Im allgemeinen versteht es sich für allen Gesangsausdruck von selbst, daß leidenschaftliche Erregung sich in relativ höherer Lage ausspricht, daß daher starke Accente nur ausnahmsweise tiefere Tonlagen in Anspruch nehmen werden; von diesen Gesichtspunkten aus sind daher die machtvollen Tieftöne der Kontra-Altstimme und des tieferen seriösen Basses eigentlich Anomalien, deren kunstmäßiger Gebrauch sogar eine gewisse Vorsicht heischt, da andernfalls Gefahr droht, ungewollt eine komische (groteske) Wirkung hervorzubringen. An der rechten Stelle, z. B. wenn es sich um den Ausdruck des finster Drohenden, Gewaltigen, oder auch nur der beschaulichen Ruhe handelt, ist die breite Entfaltung der tiefen Töne der Baß- und Altstimme von einer durch nichts zu ersetzenden großen Wirkung.

Diese wenigen Bemerkungen mögen wenigstens dazu einige Anregung geben, daß der Komponist das ausdrucksreichste, am unmittelbarsten das Mitempfinden erregende Tonorgan, die menschliche Singstimme, in seinen verschiedenen Charakteren beobachte, und nicht nur abstrakt und allgemein „für Gesang“ schreibe; ebenso wie er nicht „für Instrumente“ schreiben, sondern ganz abgesehen von den Unterschieden, welche die Technik und der Umfang jedes derselben gebieterisch heischen, fortgesetzt auch die Spezialklangfarbe der einzelnen Instrumente in der Phantasie deutlich vorstellen wird, so wird in der Phantasie eines rechten Musikers auch der Gesang jederzeit spezialen Stimmcharakter tragen und es liegt durchaus im Interesse der Steigerung der schöpferischen Potenz, diese Fähigkeit lebhaften Vorstellens auch der Klangfarbe zu steigern.

Es kommt eben alles darauf an, daß das Vorstellen von Tönen beim Komponisten ein wirkliches Hören mit allen Merkmalen der sinnlichen Lebendigkeit ist; die Fähigkeit, Gehörtes in der Phantasie zu reproduzieren, wie sie auch musikalisch nicht Gebildeten eigen ist, und sich z. B. in dem Nichtloswerdenkönnen irgend einer aufdringlichen Melodie

äußert, die eventuell mit dem ganzen Apparat einer lärmenden Militärmusik den Gequälten verfolgt, ist im Grunde dieselbe, wie die der selbstthätigen Hervorbringung von Tonvorstellungen.

Einen Einwand, den diese Ueberlegung nahe legt, will ich aber nicht unterdrücken. Man könnte daraus, daß doch alle Musikinstrumente erst haben erfunden werden müssen und in ihrer Entwickelung mancherlei Wandlungen durchgemacht haben, schließen, daß das Vorstellen mit der sinnlichen Lebendigkeit bestimmter Klangfarben nur für denjenigen möglich sei, der die Instrumente kennen gelernt hat, daß aber doch von solcher Erfahrung unmöglich die Fähigkeit, Töne vorzustellen, abhängig gemacht werden könne. Mit anderen Worten, man könnte schließen, daß das rein musikalische Vorstellen vielleicht doch sozusagen bezüglich der Klangfarben neutral, indifferent sein könne, und daß ein Gedanke, wie der von mir oben ausgesprochene, nur die Folge der Instrumentierungs- und Klangfarbentheorie des 19. Jahrhunderts seit Weber sei. Das ist aber doch wohl ein Irrtum; selbst zugegeben, daß ein Musiker im 17. Jahrhundert mit anderen Farben vorgestellt haben wird, wie einer im 19. Jahrhundert, weil die täglich sein Ohr treffenden Klänge der Violen, Lauten, Zinken, Krummhörner, Bomharte, Musetten &c. ihn an ganz andere Klänge gewöhnt hatten, als sie heute die gewöhnlichen sind (Klavier, Violine, Cello, Klarinette, Horn, Militärblechinstrumente), muß doch die Frage offen bleiben, ob nicht der geborene Musiker so deutlich und bestimmt die Klänge auch in bestimmter Färbung vorstellt, daß er bei dem Versuche, in der Niederschrift dieselbe Farbe zu fordern, auf ganz neue Kombinationen von Instrumenten, ja eventuell auf die Konstruktion neuer Arten von Instrumenten geführt wird. Jedenfalls wollen wir uns die Ueberzeugung, daß auch die Klangfarbe zur Wesenheit des Tones gehört, nicht rauben lassen und darum allem aus dem Wege gehen, was die Empfindlichkeit für diese Seite der Klänge zu vermindern geneigt wäre.

Siebentes Kapitel.

Der schlichte Chorsatz.

§ 1. Chorklang.

Wenn wir nun der Komposition von Chorliedern, überhaupt dem vollstimmigen Satze für Singstimmen allein (a cappella, ohne Begleitung) unsere Aufmerksamkeit zuwenden, so thun wir scheinbar einen Schritt rückwärts, sofern wir damit auf den Standpunkt der strengen Schularbeiten der Harmonielehrkurse zurückkehren. Doch bleibt ja schon der durchgreifende Unterschied, daß weder ein bezifferter Cantus firmus noch überhaupt irgend welches Schema der Harmoniebewegung vorausbestimmt und gegeben ist, vielmehr auch hier die Phantasie durchaus unbehindert schaffen kann. Dadurch aber, daß ein Text gegeben ist, der musikalisch eingekleidet werden soll, treten alle die Bestimmungen in Kraft, welche wir im vorigen Kapitel zu erörtern hatten; damit ist also zunächst die Verweisung der Arbeiten im streng durchgeführten vollstimmigen Satze an diese Stelle hinlänglich gerechtfertigt. Auch das Chorlied ist in erster Linie durchaus Lied und beansprucht daher wie das Lied für eine Singstimme knappe Fassung in einer leicht übersichtlichen abgerundeten Form, die innerhalb der uns bekannten Grenzen von der metrischen Struktur des Gedichts abhängig ist. Nach dieser Seite bringt die neue Aufgabe daher kaum etwas Neues; ihre Lösung ist ohne sonderliche Schwierigkeiten möglich, wenn man eine nach den im sechsten Kapitel entwickelten Prinzipien entworfene Liedmelodie für Sopran im strengen Anschlusse an die Bestimmungen der Harmonielehre Note gegen Note vierstimmig (für Sopran, Alt, Tenor und Baß) aussetzt. Dieser Anschluß verbürgt die Erzielung des wirklichen Chorklangs, dessen Wesen darin besteht, daß die vier Stimmen fortgesetzt zu vollkommener Einheit verschmelzen, so daß man die einzelnen Stimmen als solche gar nicht heraustreten hört. Selbst der Sopran, der eigentliche Träger der Melodie, sozusagen die Seele oder die redende Stimme des Gesamtklangkörpers, tritt nicht einzeln heraus,

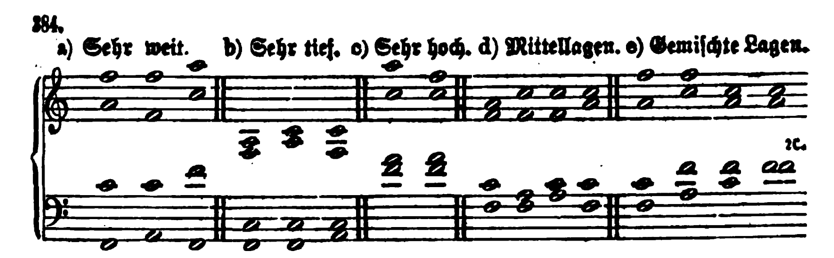
solange die in der Harmonielehre festgesetzten Abstände der einander benachbarten Stimmen gewahrt bleiben:

Sopran
.... höchster Abstand eine Oktave.
Alt
.... Abstand **weniger** als eine Oktave.
Tenor
.... Abstand unbeschränkt.
Baß.

Daß der Alt vom Tenor ausnahmsweise eine Oktave Abstand haben kann, wenn Baß und Tenor eng zusammen liegen (mit Terzabstand), sei ergänzend in Erinnerung gebracht. Alle Bestimmungen für die Verdoppelung oder Auslassung von Akkordtönen, für die Vermeidung übermäßiger Stimmschritte, vor allem aber die Verbote der parallelen Oktaven und Quinten gelten im schlichten Chorsatze rigoros. Alle diese Gesichtspunkte entstammen gerade der eingehenden Beobachtung der Wirkungen des Chorsatzes, und es zeigt sich nun der hohe Wert dieser Schularbeiten darin, daß dieselben ein sicheres Gefühl für das Normale, Mittlere, Schlichte ausgebildet haben, von welchem mit künstlerischer Absicht in der mannigfachsten Weise abgewichen werden kann. Unsere nächste Hauptaufgabe wird nun die Aufweisung solcher Abweichungen und ihre Motivierung sein.
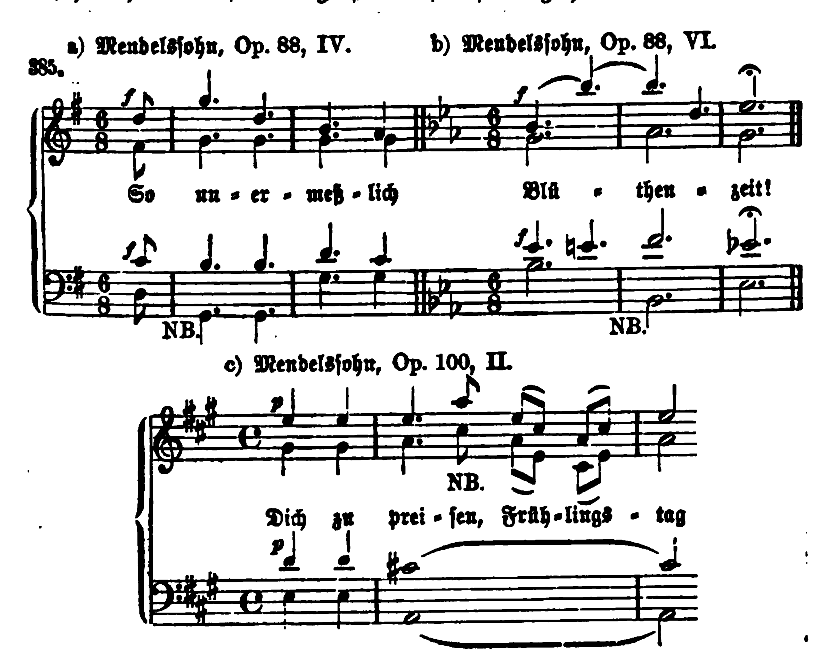
Innerhalb der engsten Grenzen des schulmäßig strengen vierstimmigen Satzes, also ohne Herausgehen aus dem Satz Note gegen Note ohne Verminderung der Stimmenzahl, ohne Uebersteigen (Kreuzen) der Stimmen u. s. w., sind aber zunächst Verschiedenheiten der Klangwirkung möglich, über welche wir nicht stillschweigend hinweggehen können, da dieselben bedeutsame Mittel der Charakteristik sind, auf welche die Schularbeiten einzugehen keinen Anlaß hatten, die aber für die Liedkomposition eine wichtige Rolle spielen. Ich meine die sehr verschiedenen Wirkungen der **Tonhöhenlage**. Der Gesamtumfang der vier Singstimmen von der Tiefengrenze des Basses bis zur Höhengrenze des Sopran beträgt doch auch für den nur Normalstimmen ins Auge fassenden Chorsatz mehr als drei Oktaven (groß F bis a²). Bedenkt man dazu, daß der Sopran bis unter das Violinsystem herabsteigen, aber der Baß sich bis in die Lage der ersten Linie des Violinsystems erheben kann, so ergiebt sich auch ohne Vertauschung der Stellung der Stimmen zu einander eine schier unerschöpfliche Fülle von Möglichkeiten, einen und denselben Akkord verschieden zu legen, sei es ganz weit über den Gesamtumfang der vier Stimmen ausgebreitet oder eng zusammengedrängt in tiefer, mittlerer oder hoher Lage:

384.
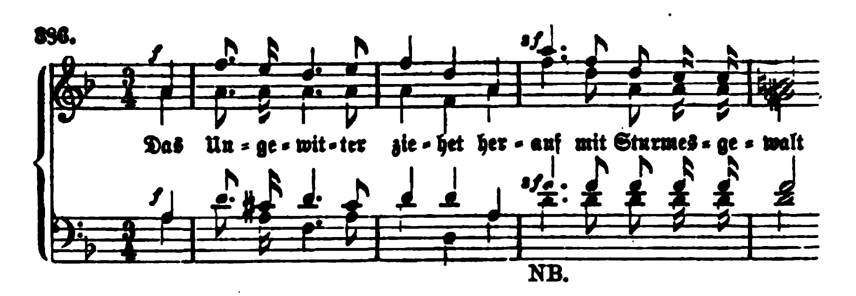


Die gespreizten Lagen von a kommen immer nur ausnahmsweise vor. Besondere Wucht und Mächtigkeit darf man von denselben nicht erwarten; der Umstand, daß Sopran und Tenor in ihnen ziemlich hoch liegen, der Baß aber sehr tief liegt und der Alt in mittlerer Lage sich befindet, schließt eine Gleichartigkeit der Wirkung in allen Stimmen aus. Ganz allgemein verschmelzen allzuweite Lagen nicht vollkommen, sondern isolieren mehr oder minder die Stimmen. Für starke Accente werden deshalb lieber alle Stimmen relativ hoch, wenn auch nicht so hoch wie 384c gelegt werden und zur Erzielung dunkler, düsterer Färbung alle Stimmen herabsteigen, wenn auch nicht so tief wie bei 384b. Ein paar Beispiele mögen immerhin die Möglichkeit und Brauchbarkeit der sehr weiten Lage darthun, wo es sich nicht um besondere große Kraftentfaltung handelt:

385.
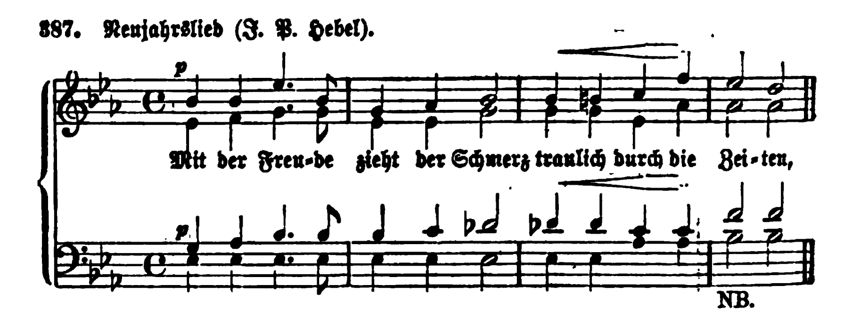


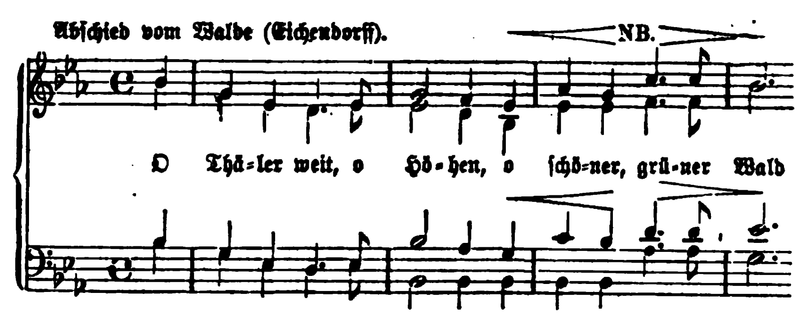
Gewöhnlich entstehen solche weite Lagen durch plötzliches Auseinandertreten der Stimmen und nur ausnahmsweise werden dieselben für längere Zeit festgehalten, wie in der letzten Strophe von Mendelssohns „Jagdlied" (op. 59 VI) und „Frühzeitiger Frühling" (op. 59 II), in welchen beiden die weite Lage dadurch entsteht, daß über einem in der Tiefe stationär gewordenen Basse die Oberstimmen sich frei entfalten. Wie gesagt, sind heftige Accente durch die weite Lage nicht gut zu erzielen, wohl aber ist dieselbe geschickt, eine Weitung des Empfindens auszudrücken, besonders wenn sie auf dröhnendes Forte keinen Anspruch erhebt. Starke Erregung treibt naturgemäß die Stimme in die Höhe. Dennoch sind in der Litteratur die Fälle selten, wo alle Stimmen gleichzeitig sich emporschwingen wie in Schumanns „Ungewitter" (Chamisso):
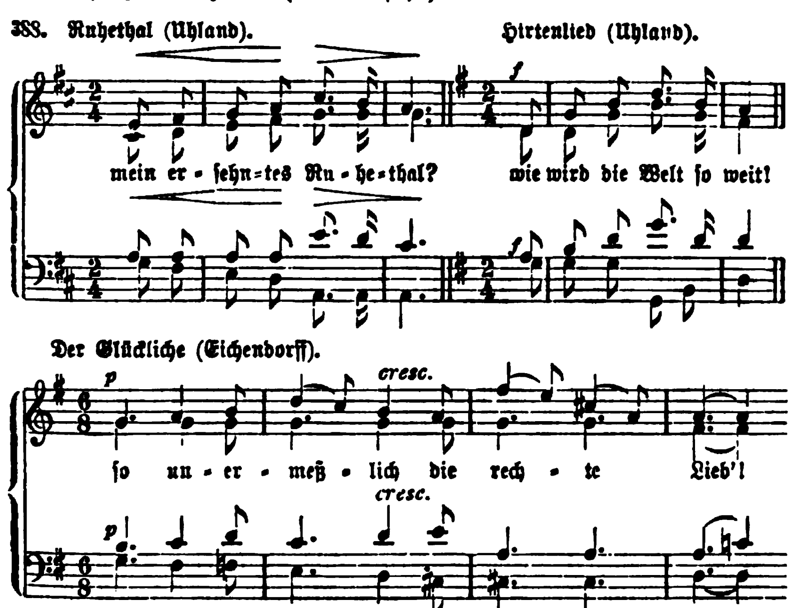


Es scheint fast, als ob die unselige Scheu vor den verdeckten Quinten und Oktaven die Komponisten vielfach abgehalten hätte, das doch so selbstverständliche und nie versagende Mittel der Verstärkung des Ausdrucks anzuwenden. Nur bei bleibender Harmonie oder mit Unisono aller Stimmen findet es sich häufiger. Immerhin mögen ein paar Mendelssohnsche Beispiele (mit verdeckten Quinten) hier stehen, um zu beweisen, daß die Scheu ungerechtfertigt ist:

387. Neujahrslied (J. P. Hebel).





Uebrigens ist nicht zu übersehen, daß doch auch dem Auseinandertreten der Stimmen als Verbreiterung des Raumes, den die Harmonie in Anspruch nimmt, eine steigernde Wirkung eignet, welche in geringeren und mittleren Stärkegraden das Crescendo wohl vertreten oder ersetzen kann, und überall da, wo nicht die unteren Stimmen gar zu tief herabgedrängt werden, auch die Verbindung mit dem wirklichen Crescendo sehr wohl zuläßt, z. B. (Mendelssohn):
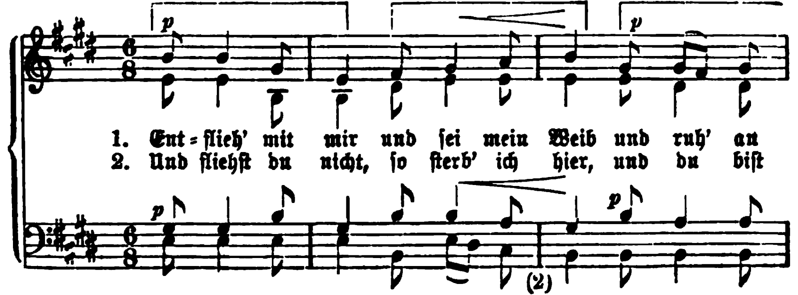


Eine strenge Durchführung der Absicht, alle Stimmen gleich zu bedenken, derart, daß jede nach Maßgabe des durch den Text bedingten Ausdruck stiege und fiele, müßte dahin führen, fortgesetzt alle Stimmen miteinander parallel mit Abständen von je etwa einer halben Oktave gehen zu lassen, d. h. etwa in der Art des Hucbaldschen
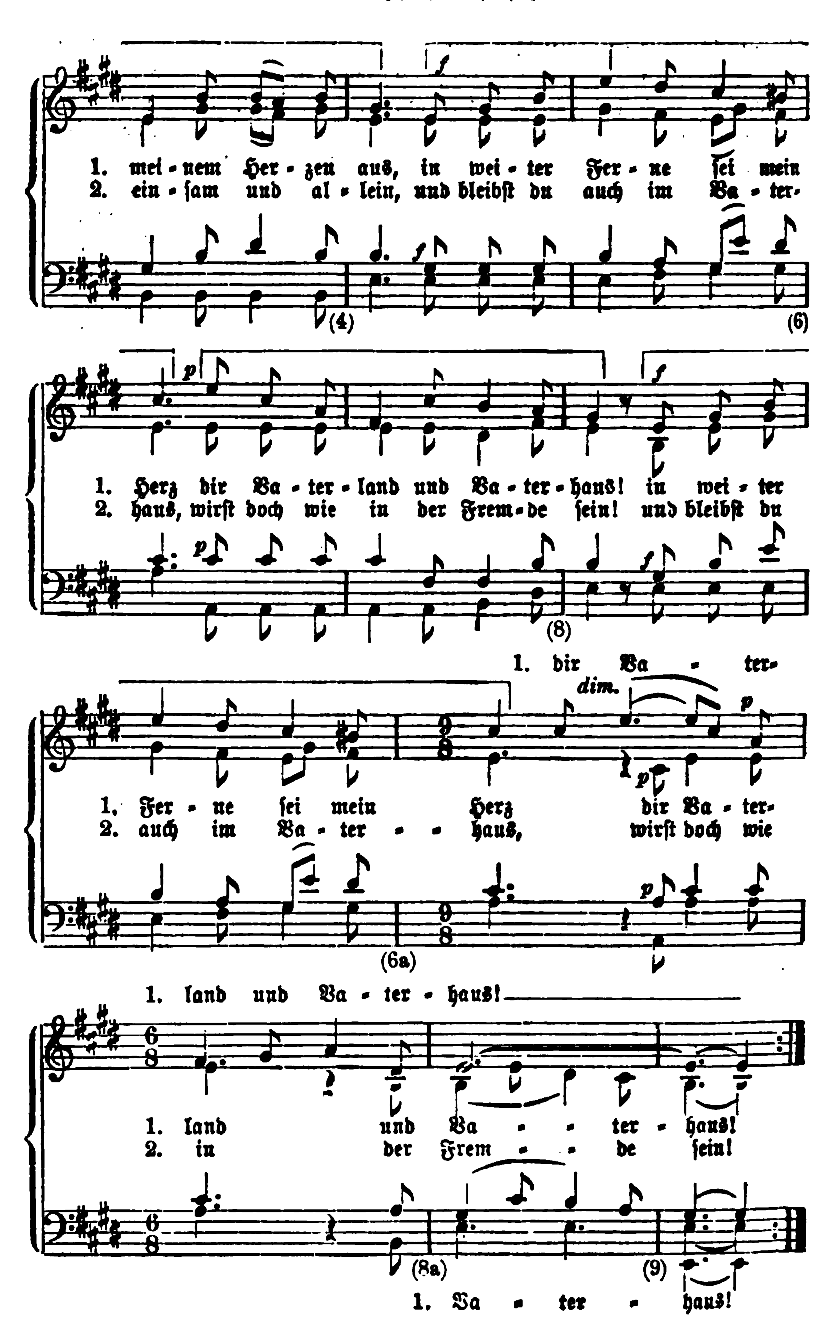
Quintenorganums mit Oktavverdoppelungen, bekanntlich der seltsamsten Verirrung, welche die Musikgeschichte aufzuweisen hat. Durch die ästhetische Forderung der Selbständigkeit der Stimmen wird solche Parallelführung bestimmt abgelehnt; wenigstens kann die Quintenparallelität ernstlich nicht in Frage kommen. Das Unisono dagegen, auch in der weiteren Bedeutung der Oktavverdoppelung ist auch dem Chorsatze nicht versagt. In der Gestalt des successiven Vortrags derselben Textteile mit derselben Art der Melodieführung werden wir aber weiterhin auch eine Möglichkeit erkennen, die Stimmen wirklich in dem angedeuteten Sinne völlig gleich zu behandeln. Der imitierende Satz bis zur wirklichen Fuge verdankt ohne allen Zweifel einem solchen Streben seine Entstehung. Da uns derselbe hier noch nicht beschäftigt, so müssen wir den näheren Nachweis für den zweiten Band aufsparen. Der schlichte Chorsatz hat gar nicht die Tendenz, die Stimmen zu voller Gleichberechtigung zu entwickeln, gehört vielmehr durchaus in das Bereich des homophonen Satzes, d. h. er ordnet einer melodieführenden Stimme, gewöhnlich dem Sopran, die anderen Stimmen als begleitende unter. Dadurch, daß auch diese begleitenden Stimmen denselben Text vortragen wie die melodieführende Stimme, ist freilich die Beschränkung derselben auf eine so untergeordnete Rolle, wie sie besonders bei Allegrothemen oft der Begleitung zufällt (vgl. Fig. 219 ff.) ausgeschlossen, und Kunstgattungen wie das Lied für eine reicher entwickelte Solostimme mit Begleitung von mehr nur die Harmonie markierenden Chorstimmen werden mit Recht (wie auch die Instrumentalquartette oder -quintette für eine Prinzipalstimme mit untergeordneten Begleitstimmen) den durchgearbeiteten eigentlichen Chorsätzen nicht gleichgeachtet, sondern tiefer gestellt. In der That sind dieselben kaum viel höher zu werten als die extremen Auswüchse dieser Richtung, die (nur für Männerstimmen öfter geschriebenen) Lieder mit Begleitung von Brummstimmen (a bocca chiusa), in denen den Begleitstimmen gar das W o r t gänzlich entzogen ist; ein richtiger ästhetischer Instinkt weist solche Afterbildungen ab, weil die Herabwürdigung der Menschenstimme zum nur tönenden aber nicht mehr redenden Instrumente die Frage nahe legen muß, weshalb sie nicht lieber wirklich durch ein Instrument (Orgel, Klavier, Harmonium), oder aber ein Ensemble von Instrumenten ersetzt werde. Nicht in dem Sinne soll der schlichte Chorsatz homophon sein, daß eine Stimme sich auf Kosten der andern breit macht und mit Virtuosenallüren vordrängt, sondern im strengeren Wortsinne (griechisch ὁμόφωνος = zusammenstimmend, zu gemeinsamer Tongebung vereint), wobei nur die oben aufliegende Stimme sozusagen als Blüte, als ausdrucksvolles Antlitz hervortritt. Das Chorlied in seinem einfachsten aber zugleich ansprechendsten und rührendsten, weil die Gattung am reinsten ausprägenden Typus scheut sogar jede stärkere Emanzipation der Oberstimme und auch auffälligere Regungen der Selbständigkeit einer der andern Stimme bringen etwas

Dramatisches oder Konzertierendes in die Schreibweise, das dem strengen Liedcharakter widerspricht und zu polyphonem Wesen überführt. Es ist wichtig, sich dies Prinzip vollkommen klar zu machen, um von ihm aus alle Uebergangsformen bis zum absolut polyphonen, alle Stimmen verselbständigenden fugierten Vokalsatze bestimmt zu werten, ganz abgesehen vom dramatischen größeren Ensemble, das nicht die Stimmen durch Gemeinsamkeit des Textes und durch Identität der thematischen Ideen zusammenschließt, sondern vielmehr sie absichtlich und zielbewußt geschieden hält. Wir wollen versuchen, zunächst auf dem Boden des wirklichen Chorliedes und unter Ausschluß des im engeren Sinne imitierenden Satzes an einigen Beispielen das Auftreten solcher Abweichungen aufzuweisen.

Mendelssohns allbekannte und allbeliebte Komposition von Heines „Tragödie" ist überschrieben „Drei Volkslieder", und in der That ist in derselben der Volkston in eminenter Weise getroffen. Wir wählen deshalb das erste Liedchen zum Ausgangspunkt unserer Erörterungen. Der Text zählt zwei Strophen von je vier jambischen Achtsilblern, von denen der vierte auf den zweiten reimt. Mendelssohn giebt ganz schlicht den Jambus mit ♪ | ♩ wieder und übernimmt streng den durch den Dichter vorgezeichneten pausenlosen Aufbau; die Melodiestrophe deckt sich genau mit der Textstrophe, wiederholt aber die beiden letzten Zeilen, d. h. repetiert den Nachsatz und zwar die Takte 5—6 fast ganz genau, 7—8 aber mit einer Dehnung und mit Abtrennung der Unterstimmen vom Sopran. Die Harmoniebewegung ist überaus einfach, wechselt im Vordersatz überhaupt nur zwischen Tonika und Dominante, kadenziert im 5.—6. Takt zur Parallele, an deren Stelle aber die Subdominante mit Trugschlußwirkung eintritt: T | . . (S^{VII} D $^{6}_{4}$ $^{5}_{3}$) | [Tp] S, worauf die Kadenz schlicht mit S D T zu Ende geht (ebenso in der Wiederholung):


389. *Andante.*




1. mei-nem Her-zen aus, in wei-ter Fer-ne sei mein
2. ein-sam und al-lein, und bleibst du auch im Va-ter-
(4)
(6)
1. Herz dir Va-ter-land und Va-ter-haus! in wei-ter
2. haus, wirst doch wie in der Frem-de sein! und bleibst du
(8)
1. dir Va-ter-
dim.
1. Fer-ne sei mein Herz dir Va-ter-
2. auch im Va-ter-haus, wirst doch wie
(6a)
1. land und Va-ter-haus!
1. land und Va-ter-haus!
2. in der Frem-de sein!
(8a)
(9)
1. Va-ter-haus!

Das Beispiel ist so recht geeignet, unsere Definition des homophonen Chorsatzes zu belegen. Mit Ausnahme weniger Takte entbehren sowohl der Tenor als der Baß und Alt einer dem Ausdrucksgehalte des Textes gerecht werdenden Melodik. Während die Oberstimme alle Sinnaccente in mustergültiger Weise durch Erhebung der Melodie zur Geltung bringt (Entflieh, Weib, Hérzen, Férne, Váterland, Váterhaus [letztere bei der Wiederholung noch gesteigert; beachte übrigens wie sowohl „Vaterland" als „Vaterhaus" durch die Stellung im Takte auch auf die Schlußsilbe Accent erhalten]). Die zweite Strophe kommt freilich so gut nicht weg; die Worte „nicht", „einsam", „allein" müssen sich mit der Gewichtsverstärkung begnügen, „Vaterhaus" erhält nur Accent auf die Schlußsilbe und im Nachsatz ereignen sich mehrere melodische und metrische Accentuationen von Silben, die keine Accentträger sind (aúch, ín) während „bleibst" als leicht und tonlos behandelt wird; das schlimmste ist aber die Zerreißung der letzten Zeile in der die Unterstimme: „Wirst doch wie in [| der Fremde sein", während in der ersten Strophe die Pause nicht stört (dir Vaterland || und Vaterhaus). Jene störende Zerreißung ist natürlich ein Verstoß, der hinter den „Brummstimmen" nicht gar zu weit zurück steht; alles übrige aber kommt dem Hörer des Liedchens nicht zu Bewußtsein, für den eben nur die Oberstimme als Melodie hervortritt, während die übrigen Stimmen nur die Harmonie klar stellen. Auch für die Sänger der Unterstimmen muß man ein ähnliches Verhalten annehmen: sie skandieren gleichsam nur den Text in strengem Anschluß an das Metrum, hören aber selbst ebenfalls in der Oberstimme ihren eigentlichen Ausdruck. Die beiden Abweichungen vom Metrum, die Mendelssohn gemacht hat („in weiter" und „dir Vater-") läßt man sich gern gefallen, auch in der Melodie, da die erste den Accent auf „in" durch melodische Tieferstellung der Melodie abschwächt und die zweite „dir" einen guten Accent giebt.

Faßt man die Rolle der Melodiestimme im Chorlied so auf, daß dieselbe auch für die anderen Stimmen mit spricht, so erscheint ein gelegentliches Verstummen einzelner Stimmen, das für dieselben den Ausfall eines Teils des Textes bedingt, nicht allzu bedenklich, wenigstens wenn sich der Komponist so einrichtet, daß nicht für sich sinnlose Textfetzen übrig bleiben. Mendelssohn läßt in dem zweiten und dritten der „Drei Volkslieder" mehrmals den Baß für die Dauer von zwei Takten (eine Textzeile) verstummen. Dadurch verliert für sich gelesen gleich im ersten Falle der Text der Baßstimme den Zusammenhang:

Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht
[Er fiel auf die bunten Blaublümelein]
Sie sind verwelket, verdorret.

Nähme man hier nicht an, daß der Baß die anderen Stimmen für
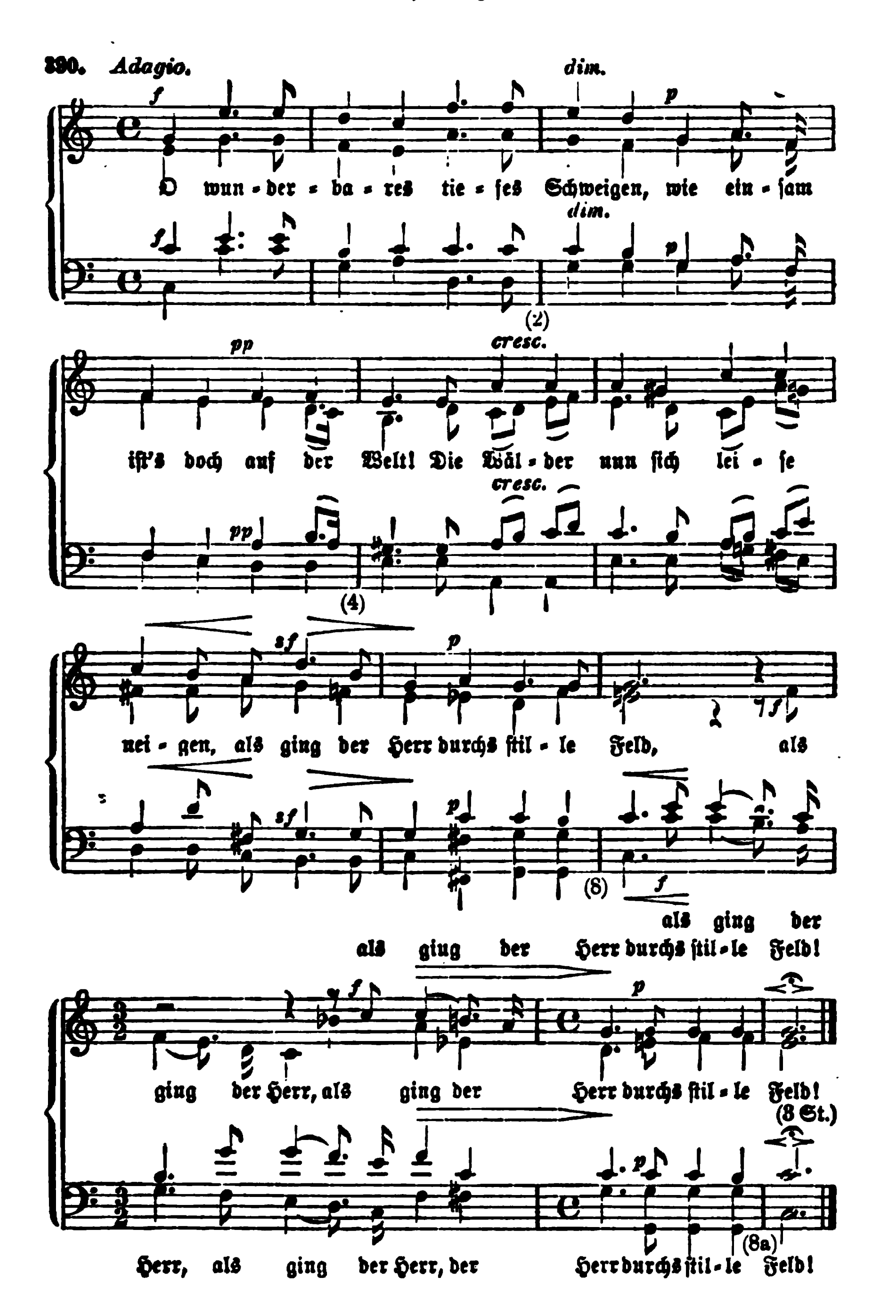
sich mit reden läßt und zuhört, so wäre die dritte Zeile unverständlich. Das Verstummen des Basses hat sowohl in den drei Strophen dieses, als auch in den beiden Strophen des dritten Gedichtes („Auf ihrem Grab") eine ganz eigenartige tonmalerische Wirkung, die natürlich nicht zufällig ist. Sind es in 2. I die „Blaublümelein", so heißt es 3. I und II in der vom Baß nicht mitgesungenen Zeile: „Drin pfeifen die Vögel im Abendwinde" bezw. „Die Vögel singen so süß und so traurig", in allen drei Fällen wird also die Naturbetrachtung lokalisiert und auf das Kleine gerichtet, wobei der Baß sozusagen Zuschauer wird. Im 2. II aber und 2. III sind es die unstet wandernden und nirgends Rast und Heimat findenden entflohenen Liebenden: „Sie flohen heimlich vom Hause fort" bezw. „Sie haben gehabt weder Glück noch Stern", denen gleichsam mit dem verstummenden Baß der Boden unter den Füßen entzogen wird.

Mendelssohns „Morgengebet" (Eichendorff), ebenfalls eins der bekanntesten und beliebtesten Chorlieder, ist streng strophisch komponiert, harmonisiert nur Takt 3—8 der letzten (dritten) Strophe etwas abweichend (die Melodie schwingt sich nur Takt 7—8 zur höheren Oktave, stimmt aber übrigens überein). Das Metrum wechselt zwischen jambischen Neun- (!) und Achtsilblern mit gekreuzten Reimen a b a b, und ist in der einfachen Weise symmetrisch bewältigt, daß die neunte Silbe der ersten Zeile eine weibliche Endung bildet, und die zweite Zeile statt

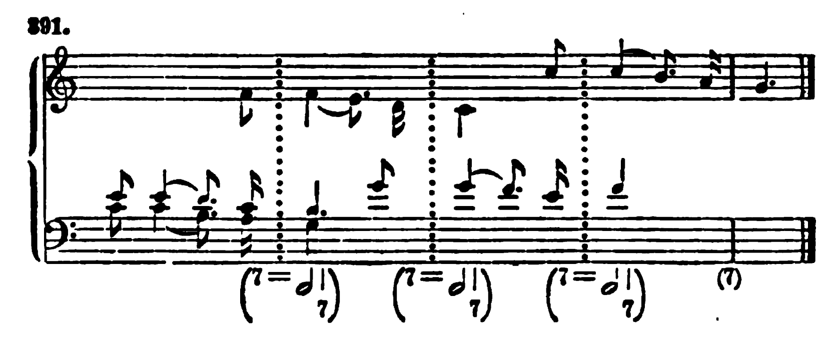
⏑–⏑–⏑–⏑– als –⏑⏑–⏑–⏑– gemessen wird (2. „wó íst die Sórge", 3. „will ìch ĕin Pilgĕr", aber auch 1. „wie eĭnsăm ist's dŏch"), die neunte Silbe der dritten Zeile aber sich mit dem Auftakt der vierten in eine Zählzeit teilt:

1. Die Wälder nur sich leise neigen, als ging der Herr durchs stille Feld
2. Was gestern noch mich wollt erschlaffen, des schäm ich mich im Morgenlicht
3. Betreten wir als eine Brücke zu dir, Herr, übern Strom der Zeit.
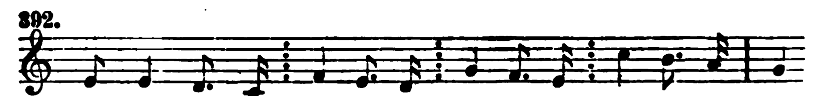
Auch dieses Lied zeigt nur eine Strophe vom Umfange eines einzigen achttaktigen Satzes mit einem Anhange ähnlicher Art wie Fig. 389, aber nur von drei Takten Umfang, die als eine Erweiterung einer Zweitaktgruppe (Takt 7a—8a) zu verstehen sind, da nur die letzte Textzeile wiederholt wird, aber mit anfänglicher Beschränkung der Stimmenzahl auf zwei (Baß und Tenor), denen sich die andern steigend gesellen, sodaß der siebente Takt sogar dreimal vorgeschoben wird:


390. Adagio.
dim.
O wun-der-ba-res tie-fes Schweigen, wie ein-sam
dim.
pp
cresc.
ist's doch auf der Welt! Die Wäl-der nun sich lei-se
cresc.
nei-gen, als ging der Herr durchs stil-le Feld, als
als ging der
als ging der Herr durchs stil-le Feld!
ging der Herr, als ging der Herr durchs stil-le Feld!
(8 St.)
Herr, als ging der Herr, der Herr durchs stil-le Feld!

Eigentlich müßte also sogar an Stelle des 3/2 Takts dreimal ein punktierter aufgehobener Taktstrich geschrieben werden (Rückdeutung des 7. Taktes zum Auftakt des 7.), da immer wieder vor Erreichung des Schwerpunktes eine neue Stimme das Motiv der Worte „als ging der Herr“ anstimmt (zuerst Baß und Tenor, dann Alt, dann abermals der sich über den Alt setzende Tenor und schließlich der Sopran):



Nachahmungen, wie die hier im Anhange gemachten, schließen wir selbstverständlich von den Uebungen dieses Kapitels nicht aus, da dieselben mit keinerlei Aufwand kontrapunktischer Kunst durchgeführt sind, vielmehr für die Konzeption nichts weiter bedeuten, als ein allmähliches Emporsteigen der Melodie mit Festhaltung eines Motivs, wie sie uns längst geläufig ist:
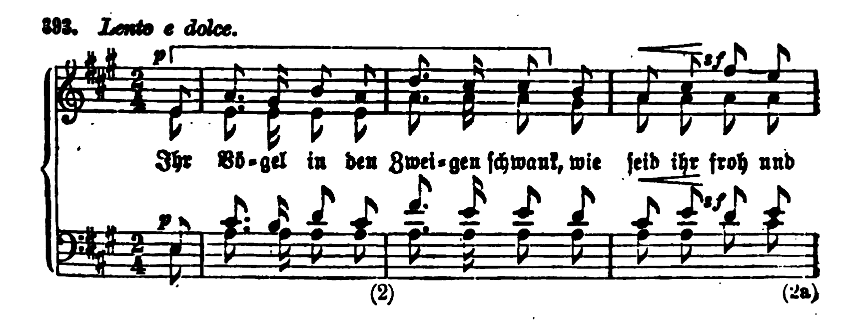


Daß auch hier eine tonmalerische Wirkung herausspringt, sei nicht übersehen. Ihre Anregung in der Phantasie des Komponisten erfolgte wohl durch die Textworte „die Wälder nur sich leise neigen“; denn wie eine fortschreitende Welle wirken die stufenweise erhöhten Einsätze der Stimmen, die aber besonders zu dem Text der dritten Strophe sehr wohl passen. Daß ich Fig. 389 und 390 die Taktstriche um eine Halbe verschieben mußte, um das Taktgewicht normal durch 2, 4, 8 anzeigen zu können, würde kaum auffallen, wenn nicht der Tripeltakt im Anhange die Aufmerksamkeit auf die Taktnotierung lenkte. Allen, die sich einigermaßen mit derartigen Fragen befaßt haben, ist es längst bekannt, daß die Komponisten fast immer, wenn sie mit nicht korrekt gestellten Taktstrichen begonnen haben, gegen Ende des Stücks irgend eine kompliziertere Bildung bringen, welche wenigstens die letzte Schlußwirkung korrekt im Takt stellt.
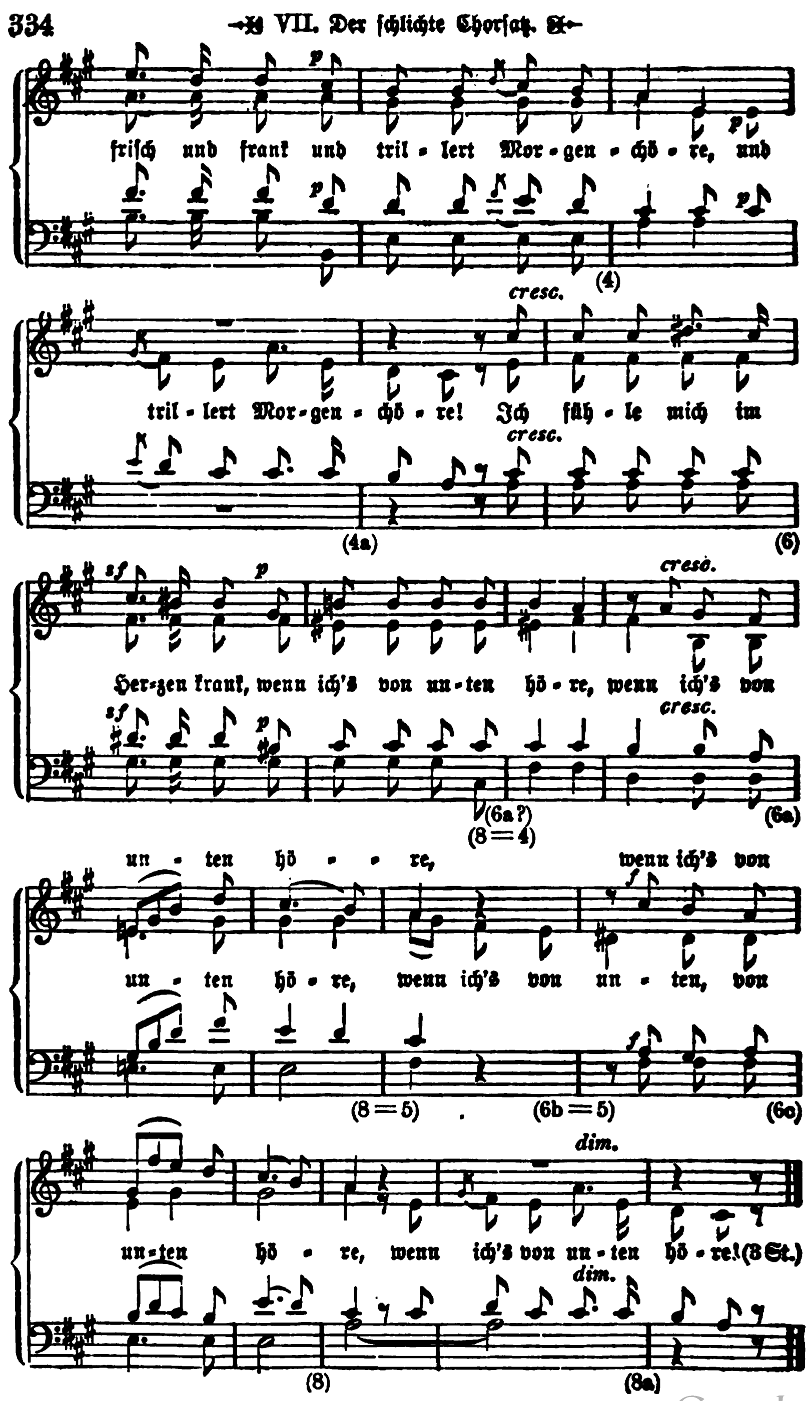
Unsere Studien über das Verhältnis zwischen Metrum und Takt haben uns aber gelehrt, daß keineswegs immer der jambische Achtsilbler

so im musikalischen Metrum unterzubringen ist, daß die letzte Hebung auf den schweren Takt bezw. in zusammengesetzten Taktarten auf den Taktschwerpunkt fällt. In allen Fällen vielmehr, wo der jambische Achtsilbler mit dem jambischen Siebensilbler (mit weiblichem Reim) wechselt, bestimmt die Notwendigkeit, die schwere (erste) Silbe des weiblichen Reims an die Stelle eines Hauptiktus zu bringen die fallende (hesychastische) Ordnung für die Füße (vergl. S. 255 ff). Das gilt selbstverständlich für das Chorlied gerade so wie für das einstimmige Lied. So z. B. in Mendelssohns „Im Walde" (Platen), dessen fünfzeilige Strophen mit der Reimstellung:
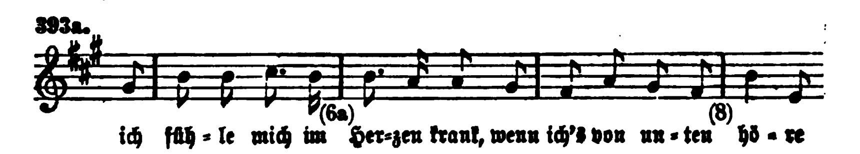
a (jamb. 8 Silben)
a „ 8 „
b „ 8 „
a „ 7 „
b „ 7 „

ein Problem für den symmetrischen Aufbau stellt, in dessen Lösung Mendelssohn nicht durchweg glücklich war. Durchaus normal ist, daß er die durch Reim auf einander bezogenen beiden ersten Zeilen gleich oder ähnlich anlegt, auch ist nichts dagegen einzuwenden, daß er die dritte Zeile wiederholt, um einen glatten achttaktigen Satz zu gewinnen; freilich steht die Richtigkeit dieser Zählung in Frage, da die abgeschwächte Wiederholung (*p*) durch nur zwei Stimmen (Alt und Tenor) doch mehr nur eine echoartige Wirkung macht (Nachklang). Man wird darum vielmehr Grund haben, die zweite Zweitaktgruppe als eine gesteigerte Wiederholung der ersten zu verstehen (1a—2a) und erstere, den Siebensilbler, als den Vordersatz abschließende Antwortgruppe; dann repräsentiert auch die Strophe dieses Liedes wieder nur einen einzigen achttaktigen Satz mit mehrmaliger Wiederholung der letzten Zeile:




frisch und frank und tril - lert Mor - gen - chö - re, und
(4)
cresc.
tril - lert Mor - gen - chö - re! Ich füh - le mich im
cresc.
(4a)
(6)
sf
p
cresc.
Her-zen krank, wenn ich's von un - ten hö - re, wenn ich's von
cresc.
(6a?)
(8 = 4)
(6a)
un - ten hö - - re, wenn ich's von
un - ten hö - re, wenn ich's von un - ten, von
(8 = 5)
(6b = 5)
(6c)
dim.
un-ten hö - re, wenn ich's von un - ten hö - re! (8 St.)
dim.
(8)
(8a)

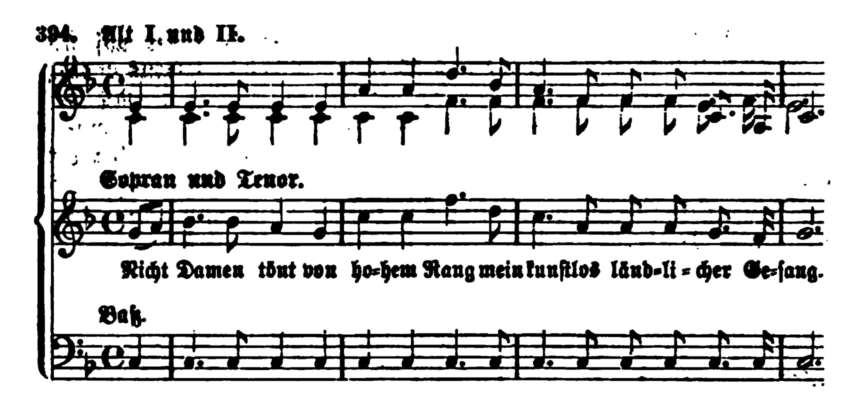
Hier wirkt ganz entschieden der erstmalige Vortrag der auf die dritte gereimten fünften Textzeile in der Melodie zunächst durchaus analog als mit der vierten korrespondierend, wie die zweite Textzeile mit der ersten korrespondiert, obgleich dem die fehlende Reimbeziehung widerspricht. Man braucht nur dieser fraglichen Zweitaktgruppe (5a bis 6a?) die Wiederholung des Texts der vierten Zeile unterzulegen und das Ende entsprechend zu bilden, um sich zu überzeugen, daß man wirklich so hört:
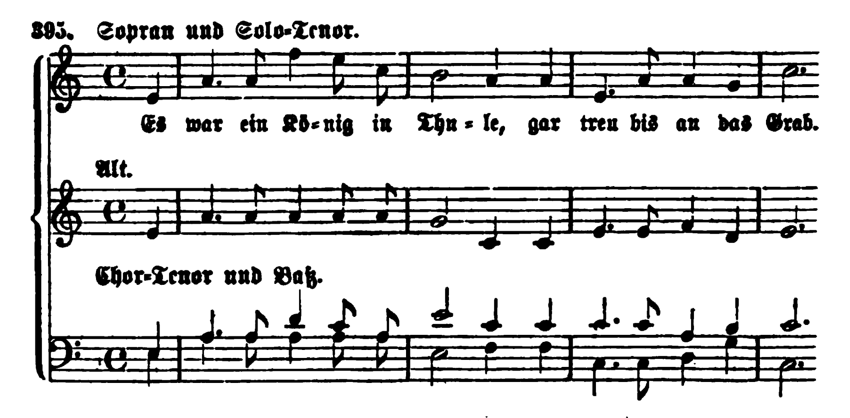


Daß Mendelssohn die Melodie dieser Zeile aber doch als Takt 7—8 gemeint hat, beweist die Fortsetzung, die nur als neuer Nachsatz verständlich ist. Die Zulässigkeit der mehrmaligen Verschiebung des Hauptgewichts (8. Takt) auf die leichte Silbe des weiblichen Reims kennen wir bereits von den einstimmigen Liedern her (vergl. Fig. 325 ff.). Auch hier haben wir im zweiten Anhange wieder eine vorübergehende Zerbrechung des Chors, welche eine nochmalige Vorschiebung des sechsten Taktes durch die nachfolgenden Stimmen veranlaßt.

In Fig. 393 tritt mehrmals die in hohe Lage geführte und Melismen aufweisende Tenorstimme auffälliger hervor. Der helle Klang des Tenors in seinen höheren Lagen weckt nicht selten den Schein, daß seine Töne höher liegen, als die thatsächlich höheren von Frauenstimmen in mittlerer Tonlage. Terzen zwischen Tenor und Sopran, bei denen der Tenor in stimmkräftiger, der Sopran in klangarmer Lage sich bewegt, klingen wie Sexten. Doch sind die Täuschungen nicht so stark, daß etwa Quartenparallelen zwischen Tenor und Alt oder Sopran sich dadurch in Quintenparallelen verwandelten. Wenn sich daher neue Regeln für die Stimmführung aus dieser Beobachtung nicht ergeben, so ist es doch gut, sich bewußt zu bleiben, daß der Sopran in Gefahr kommt, nicht mehr als eigentlicher Melodieträger gehört zu werden, wo der Tenor relativ hoch liegt und stark singen darf (die Herabminderung der Tonstärke hebt die Gefahr dieser Täuschungen über die Oktavlage fast ganz auf).

Schumann hat in mehreren seiner Chorlieder, nach Art der Oktavverstärkungen einer Melodie im Orchester- oder Klaviersatz, den Sopran in Oktaven mit dem Tenor geführt, zuerst in den Solosätzen des Burnsschen „Hochlandmädchen“:
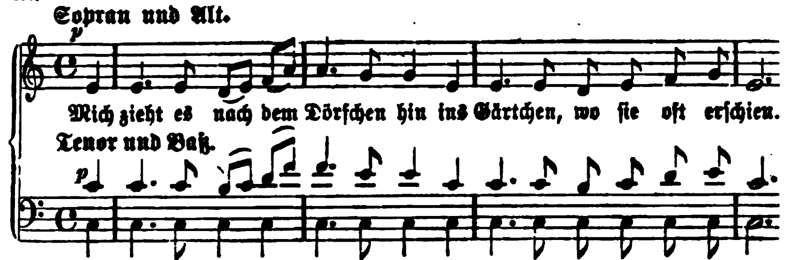


Da die Tenorstimme mächtiger ist als die Sopranstimme, so ist der Effekt nicht der eines Mitgehens des Tenor mit dem Sopran, sondern vielmehr der des Mitgehens des Sopran mit dem Tenor, der als eigentlicher Melodieträger erscheint; aber die ohnehin vorhandene Neigung, den Tenor zufolge seines hellen Timbres als über die Altstimme gehend zu hören, wird durch die Sopranverstärkung der Oktaven noch vergrößert. Im „König von Thule“ (Goethe) ist dieselbe Parallelführung des Sopran mit dem Tenor für lange Strecken durchgeführt, die Vierstimmigkeit aber nicht durch Teilung des Alt, sondern durch Einführung eines zweiten Tenor gerettet (der mit dem Sopran gehende ist eine eventuell mehrfach zu besetzende Solostimme):
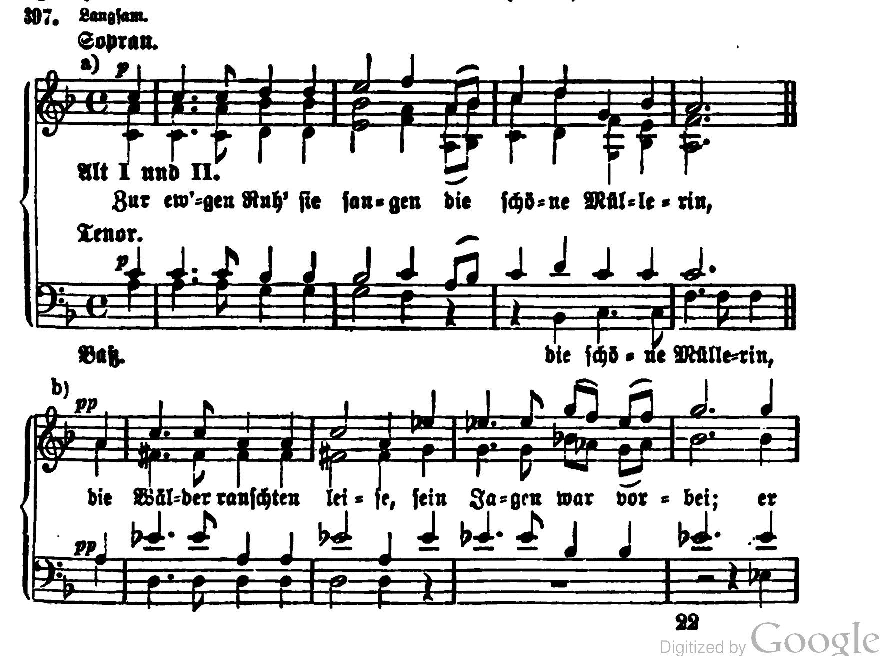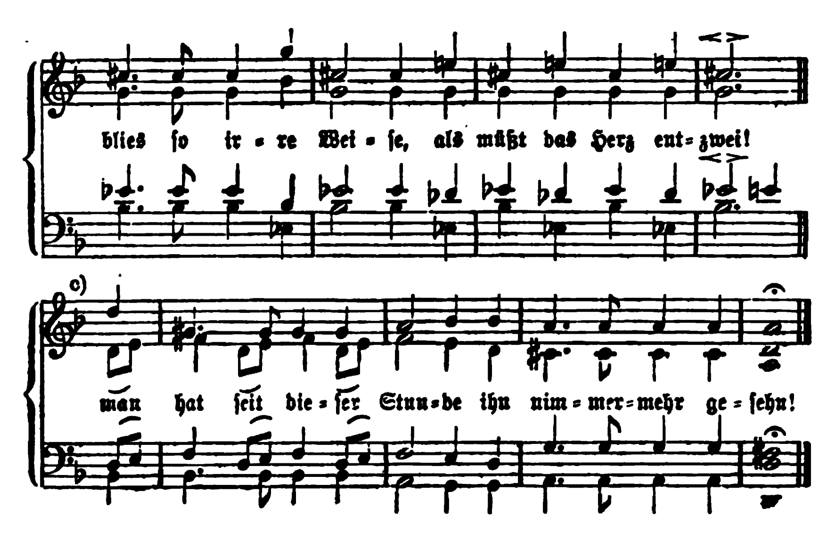


Ich möchte diese Experimente des nach neuen Wirkungen suchenden Schumann nicht zur Nachahmung empfehlen; so überlegen er im Klavierliede durch gewähltere und verfeinerte Ausdrucksformen Mendelssohn ist, im Chorliede bleibt er trotz einiger sehr schönen Wendungen hinter demselben entschieden zurück, leidet vielfach an einer gewissen Steifheit

und Bewegungsarmut besonders der Baßstimme und — experimentiert zu viel. So läßt er in dem Burnsschen „Mich zieht es nach dem Dörfchen hin" Sopran und Alt durchweg unisono gehen, sodaß der Satz thatsächlich nur dreistimmig ist:
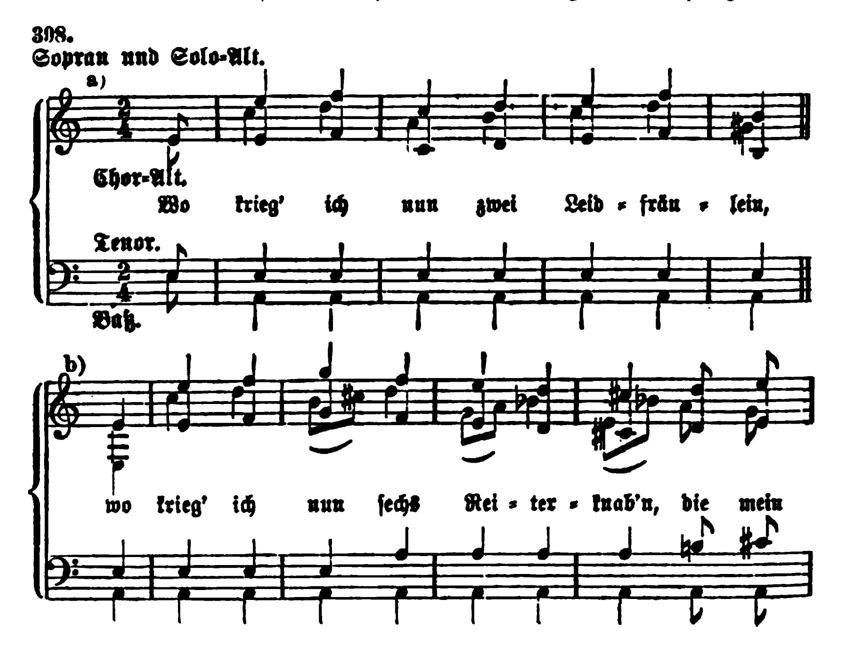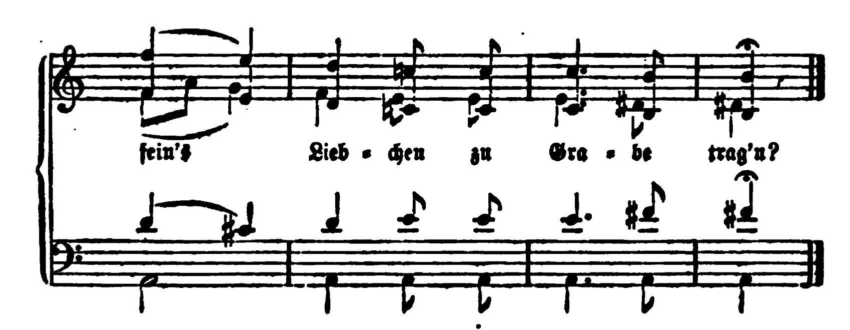


Durch die tiefe Lage der Frauenstimme erscheint hier der Tenor entschieden als melodieführende Stimme und klingt täuschend höher, da er durchweg in klangvoller Lage bleibt. In dem Liede „Der traurige Jäger" (Eichendorff) geht in den beiden ersten Textstrophen der Sopran mit dem 2. Alt (der Alt ist wie im „Hochlandmädchen" geteilt; vgl. Fig. 397 a); in der dritten und vierten Strophe aber (*pp*) treten die beiden Altstimmen zusammen und der Sopran emanzipiert sich zu selbstständiger Führung, überläßt aber dem Tenor die dominierende Rolle (397 b); erst nahe dem Ende tritt der Tenor in die Tiefe und geht sogar zwei Takte in Oktaven mit dem Alt (397 c):





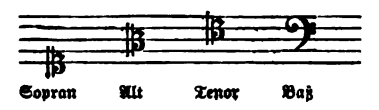
In dem Liede „Der verwundete Knabe“ (altdeutsch) wendet der ganze zweite Teil (die Klage des Mädchens) die Oktavführung des Alt (Solo, eventuell mehrfach besetzt) mit dem Sopran an; da der Chor-Alt durchweg und streckenweise auch der Tenor zwischen diese beiden Stimmen tritt, so entstehen wieder neue Farbenmischungen:





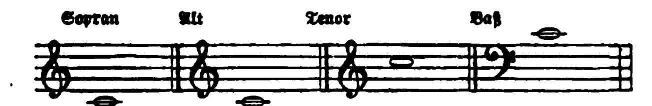
Es bedarf nicht des Hinweises, daß alle diese Verdoppelungen dem eigentlichen Wesen des Chorsatzes zuwiderlaufen und mit einer gewissen Aufdringlichkeit und Absichtlichkeit eine Stimme mit auffälliger Klangwirkung solistisch herausstellen. Selbst das vielleicht populärste Chorlied Schumanns „Schön Rohtraut" (Mörike) wird geschädigt durch solchen Farbenwechsel. Daß Rohtrauts Worte: „Was schaust mich an so wunniglich" einem vierstimmigen Männerchor in den Mund gelegt werden, ist doch wohl schwer als speziell tonmalerisch charakterisierend zu erweisen!

Alle die mitgeteilten Chorsätze habe ich insofern abweichend vom Usus notiert, als ich, um Raum zu sparen, dem Tenor kein besonderes System eingeräumt, ihn sogar in Fig. 395—98 mit dem Baß zusammen auf ein System mit Baßschlüssel gesetzt habe. Der allgemeine und durchaus wohlmotivierte Gebrauch ist aber vielmehr, den Tenor stets im Violinschlüssel zu notieren, aber eine Oktave höher als thatsächlich seine Tonlage ist. Es spricht sich auch darin wieder die Thatsache aus, daß der Tenor durch seine starken Obertöne den Anschein erweckt, als läge er höher. Die Zusammenziehung vom Sopran und Tenor in Fig. 394 und 395 entspricht daher durchaus der Gewöhnung; doch hat Schumann auch in diesen Fällen dem Tenor ein besonderes System mit Violinschlüssel an seiner Stelle zwischen Alt und Baß eingeräumt. Gegen eine Zusammenordnung von Sopran und Alt auf ein System ist natürlich nichts einzuwenden, da beide stets im Violinschlüssel notiert werden, wenn man nicht überhaupt die vier alten Singschlüssel:



anwendet, was wenigstens für Chorlieder heute ganz abgekommen ist und auch für größere Partituren allmählich abkommt. So unentbehrlich dem nach Vertiefung seiner Kenntnisse strebenden Musiker die geläufige Kenntnis der c-Schlüssel ist, selbst für das Lesen der Orchesterparte moderner Partituren, so ist doch aus praktischen Gründen

durchaus davon abzuraten, dieselben heute noch für Chorsätze anzuwenden; denn für die Stimmen wird ihre Anwendung immer mehr unmöglich, da sie ein schweres Hindernis für sicheres Lesen derselben durch die durchschnittlich ihrer Kenntnis ganz entbehrenden Dilettanten bildet; eine Uebereinstimmung von Stimmen und Partitur in der Form der Aufzeichnung ist aber auch höchst wünschenswert. Schlichte Chorsätze notiert man daher jetzt besser auf drei Systeme, eins für Sopran und Alt, eins für Tenor und eins für Baß, kompliziertere aber, mit häufigen Stimmkreuzungen, jede Stimme auf eine besonderes System in der aus den Harmonieübungen bekannten Form: für Sopran, Alt und Tenor mit Violinschlüssel, aber für den Tenor in der höheren Oktave seines wirklichen Klanges, für Baß mit Baßschlüssel, so daß das eingestrichene c in den vier Stimmen folgende Lagen hat:



Die eigenen Uebungen des Kompositionsschülers werden am besten stets in dieser Weise notiert, um sich dem Usus anzuschließen und volle Sicherheit im Lesen so notierter Partituren zu erlangen. Wir aber werden hier auch in der Folge je nach Befund abkürzend nur zwei oder drei Systeme anwenden, um nicht durch die Beispiele allzuviel Raum in Anspruch zu nehmen, vielmehr allen verfügbaren Raum lieber auf eine Vermehrung der Beispiele zu verwenden.

§ 2. Freiere Führung der Stimmen.

Halten wir daran fest, daß das Chorlied in seinem reinsten Typus sozusagen wie eine einzige Stimme einen Text vorträgt, nur mit größerer harmonischer Bestimmtheit als die wirklich einstimmige unbegleitete Melodie, so basiert diese absolute Homophonie des Chorsatzes auf der übereinstimmenden Rhythmisierung und der Wahrung der natürlichen Lage der Stimmen bezüglich ihrer Höhe. Wir gehen nun dazu über, die Mittel zu zeigen, durch welche die starre Einförmigkeit des kompakten, nur die Sopranmelodie harmonisch deutenden Satzes Note gegen Note durchbrochen werden kann, ohne daß doch an Stelle des homophonen der wirklich polyphone Satz tritt. Denn es ist immer noch ein gewaltiger Unterschied, ob die den Chor zusammensetzenden Stimmen gelegentlich bald diese bald jene einzeln bemerkbar werden, gleichsam verratend, daß die scheinbare Einheit doch im Grunde eine Mehrheit ist, oder aber die Stimmen vom Hause aus als einzeln auftreten und fortgesetzt prinzipiell ihre Selbständigkeit wahren und nur durch die Identität der Harmonie zusammengeschlossen werden.

Jedes Melisma, d. h. jede an Stelle einer ausgehaltenen Note der andern Stimmen gesetzte Tonbewegung, ja selbst die einfache Tonrepetition zieht die Aufmerksamkeit auf die dieselbe ausführende Stimme und läßt dieselbe momentan hervortreten. Man vergleiche z. B. Fig. 393 Takt 6a und 6c, Fig. 385c den zweiten Takt, ja Fig. 389 den zweiten, dritten, vierten und sechsten Takt, um sich zu überzeugen, wie sehr jede Bewegung einzelner Stimmen während des Stillstands anderer die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Wenn auch für gewöhnlich der Sopran am häufigsten aus dem Geleise der gemeinsamen Bewegung der Stimmen mit reicherer Melodie heraustritt — was ihm als dem eigentlichen Sprecher des Chors von Rechts wegen zukommt — so ist doch auch gegen gelegentliche Auszeichnung der einen oder der andern tiefern Stimme durchaus nichts einzuwenden.

Solange die Stimmen dabei fortgesetzt die gleichen Textsilben gleichzeitig bringen, ist das Prinzip der strengsten Homophonie wirklich gewahrt. Darüber kann allerdings kein Zweifel sein, daß speziell in diesem gemeinsamen Deklamieren letzten Endes die Begründung des Satzes Note gegen Note zu suchen ist; tritt an die Stelle des gleichzeitigen Textvortrags auch nur in bescheidenstem Maße der successive Vortrag, so ist ein Weg betreten, der in seinen letzten Konsequenzen auf Kanon und Fuge führt, d. h. der die strenge Homophonie aufgiebt und zur Polyphonie überleitet. Obgleich die Musikgeschichte den vokalen Ursprung des polyphonen Stils erweist, so muß doch mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß der gleichzeitige Vortrag verschiedener Textteile durch die zusammenwirkenden Stimmen das Verstehen der Worte auch bei ausgezeichneter Deklamation seitens der einzelnen Stimmen stark gefährdet und eventuell geradezu unmöglich macht; Grund genug, wenigstens für das Lied das Durcheinandersingen verschiedener Textteile im Prinzip abzulehnen. Ausgeführte polyphone Gesangsstücke haben zumeist sehr kurze Texte und ziehen vielmehr aus wenigen Worten die Anregung für die breite musikalische Ausführung eines Stimmungsgemäldes; da aber dabei fast regelmäßig die zu Grunde liegenden Textworte zuerst von einer Stimme allein vorgetragen werden, so ist für ein Nichtverstehen der folgenden zahlreichen Wiederholungen derselben Worte durch die durcheinander singenden Stimmen kaum irgend welche Gefahr, jedenfalls ist dieselbe belanglos. Diese Ausblicke auf den polyphonen Vokalstil, dessen eingehendere Erörterung in den zweiten Band dieses Werkes gehört, lehrt uns aber in der eindringlichsten Weise, unter welchen Voraussetzungen auch das Chorlied vom gleichzeitigen Vortrage derselben Textworte wird ungestraft abgehen können. Unsere Beispiele 389, 390 und 393 belegen in unzweideutiger Weise, daß ein bereits einmal von allen Stimmen Note gegen Note vorgetragenes Textbruchstück für nachfolgende Wiederholungen das Abgehen von der Gleichzeitigkeit, das hinter einander her Kommen der Stimmen mit demselben Text

verträgt, ohne daß dadurch irgendwie ein ästhetisches Mißbehagen wegen Verdunkelung des Textes hervorgerufen wird. In Nr. 393 ist die Textverschiebung am unbedeutendsten (Takt 8 = 5):

Sopran:	hö—	re,	wenn ich's	von ꝛc.
Alt:	höre,	wenn ich's von	un—ten	
Tenor:	hö—	re	wenn ich's	
Baß:	hö—	re	wenn ich's	
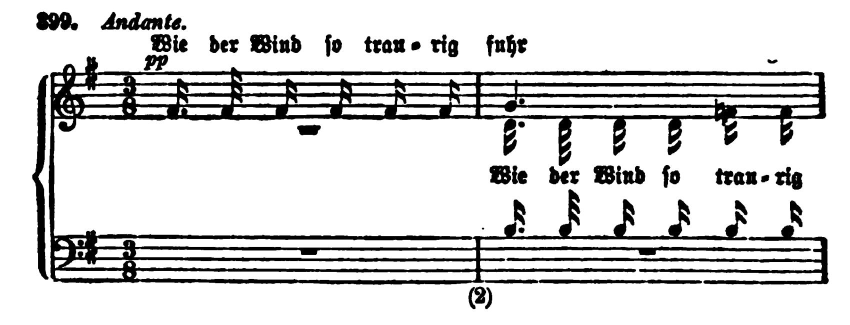
In Nr. 389 greifen die Stimmen etwas stärker über:

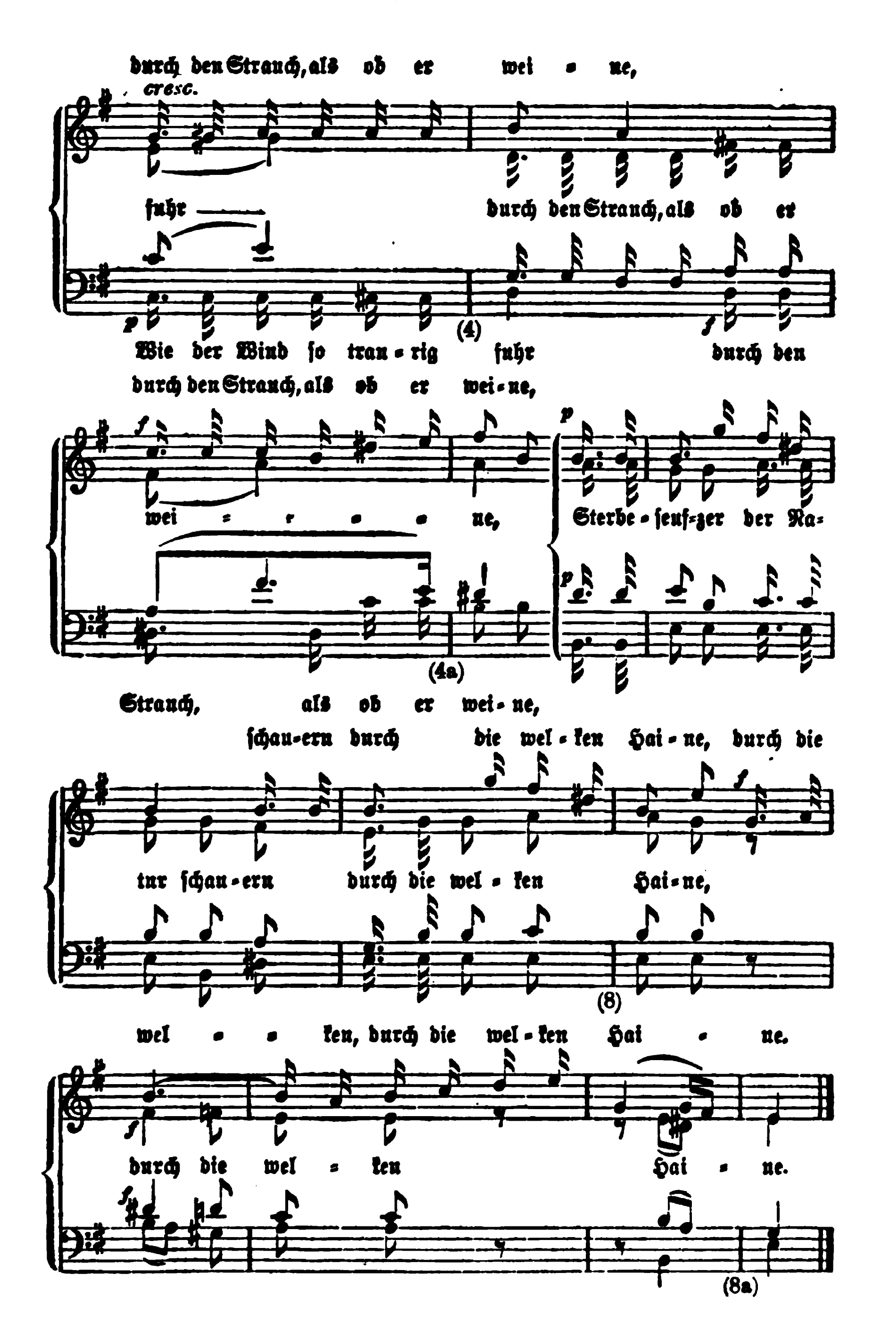
S	dir Va—ter—	land und Vater	haus	
A T B	dir Vater	land und	Va—ter—	haus.

Auch in Nr. 390 sind aber die Komplikationen nicht so stark, wie es zunächst scheint, da thatsächlich nur zweierlei Text zusammen auftritt:
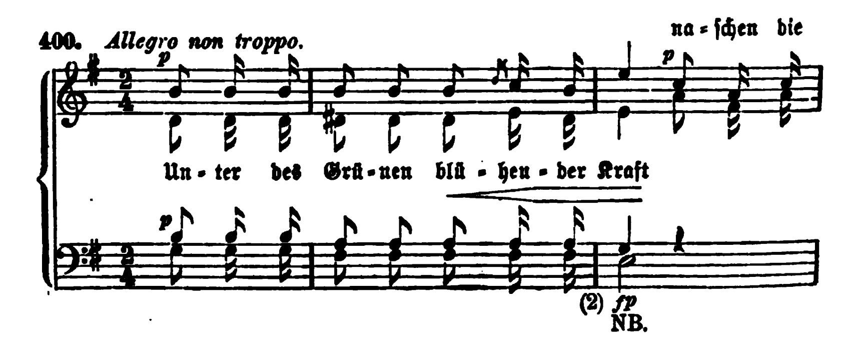
S		als gieng der	Herr ꝛc.
A	als	gieng der Herr, als gieng der	
T B	als gieng der	Herr, als gieng der Herr, der	

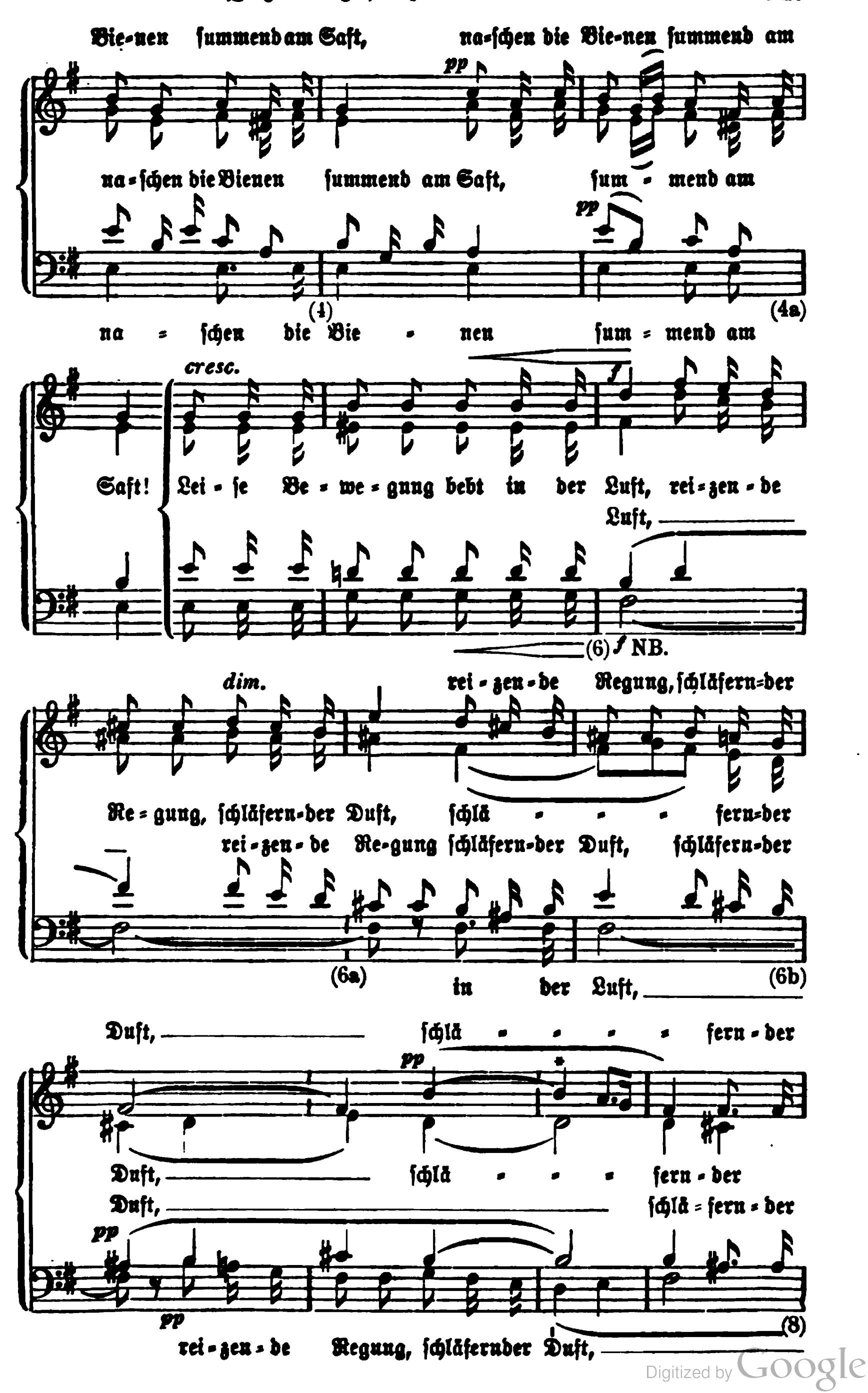
In allen drei Fällen ist aber derselbe Text vorher streng Note gegen Note von allen vier Stimmen gebracht worden. Uebrigens ist es möglich, zweierlei und mehr gleichzeitig vorgetragenen Text zu verstehen, wenigstens innerhalb bescheidener Grenzen; darauf beruhten ja doch die ästhetische Berechtigung des dramatischen Ensemblegesangs. Natürlich wird es immer darauf ankommen, wie weit der Komponist es versteht, durch rechtzeitiges Hervortreten einzelner Textteile solche Möglichkeit zu fördern. Im Chorliede muß dergleichen immer Ausnahme bleiben. Mendelssohn geht schon sehr weit, wenn er in dem „Herbstlied" (Lenau) beinahe durch die ganze zweite Hälfte den Satz Note gegen Note aufgiebt und den Text in den Stimmen durch einander wirft, offenbar in poetisch charakteristischer Absicht:
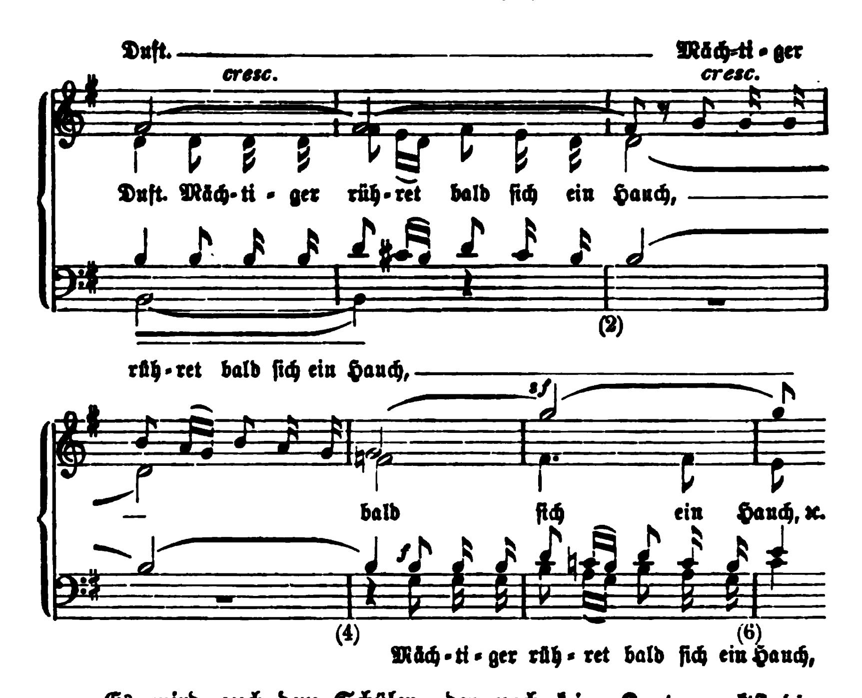



durch den Strauch, als ob er wei - ne,
cresc.
fuhr
durch den Strauch, als ob er
Wie der Wind so trau - rig fuhr durch den
(4)
durch den Strauch, als ob er wei - ne,
wei - - - - ne,
Sterbe - seuf - zer der Na-
(4a)
Strauch, als ob er wei - ne,
schau - ern durch die wel - ken Hai - ne, durch die
tur schau - ern durch die wel - ken Hai - ne,
(8)
wel - - ken, durch die wel - ken Hai - ne.
durch die wel - ken Hai - ne.
(8a)

Hier tritt die Textzeile „durch den Strauch, als ob er weine" nicht ein einziges Mal allein heraus, sondern sogar fortgesetzt mit zweierlei Textverschiebung in den anderen Stimmen. Wenn dennoch Takt 3 bis 4a unbestreitbar den Höhepunkt des Liedes bilden, so wird man gern zugeben, daß an der gesteigerten Wirkung hier gerade (besonders im letzten Takt) die Verselbständigung der Stimmen wesentlichen Anteil hat. Besonders auffällig tritt der Tenor mit dem starken Aufschwung des den ganzen Takt füllenden Melisma auf „wei-" hervor, natürlich wieder mit der Täuschung, daß er über Alt und Tenor hinaus geht. Nicht unbemerkt bleibe übrigens, daß das erstmalige Auftreten der Zeile „durch den Strauch" durch die große Entfernung des Sopran vom Baß leichter verständlich ist. Die letzte Silbe der vorausgehenden Textzeile („fuhr") in Alt und Tenor verwirrt nicht allzu sehr, da wir sie bereits vom Sopranvortrag her kennen; überhaupt ist aber zu konstatieren, daß lang ausgehaltene Töne oder auch Melismen auf eine Silbe dadurch, daß während derselben nur ein Vokal fortdauert und nicht Konsonanten aufgefaßt zu werden brauchen, die Verständlichkeit von Worten, welche währenddem eine andere Stimme bringt, so gut wie gar nicht behindern, es sei denn, daß sie wie Takt 3a bis 4a der Tenor durch hohe Lage und besondere Klangfülle das Interesse zu stark in Anspruch nehmen. Solche gehaltene Töne entfalten aber einen ganz eigenartigen Reiz, da sie aus dem engen Rahmen des Textvortrags heraustreten und rein musikalische Ausdrucksmittel werden, gleichsam eine instrumentale Begleitung ersetzen, ohne doch an das seinem zweifelhaften Kunstwerte nach charakterisierte Auskunftmittel der Brummstimmen zu gemahnen. Wiederum ist es Mendelssohn, der am reichsten die Wirkung der Haltetöne auszubeuten gewußt hat und offenbar sich des ästhetischen Wertes des Mittels vollauf bewußt ist. Besonders sei auf den im $^2/_4$ Takt stehenden Mittelteil des Chorlieds „Frühzeitiger Frühling" (Goethe) aufmerksam gemacht, welcher durch seine zwischen den Stimmen wechselnden Haltetöne eine berückende Stimmungsmalerei entfaltet und die Sinne mit „schläferndem Duft" „summenden Bienen" und all dem Frühlingszauber umnebelt:



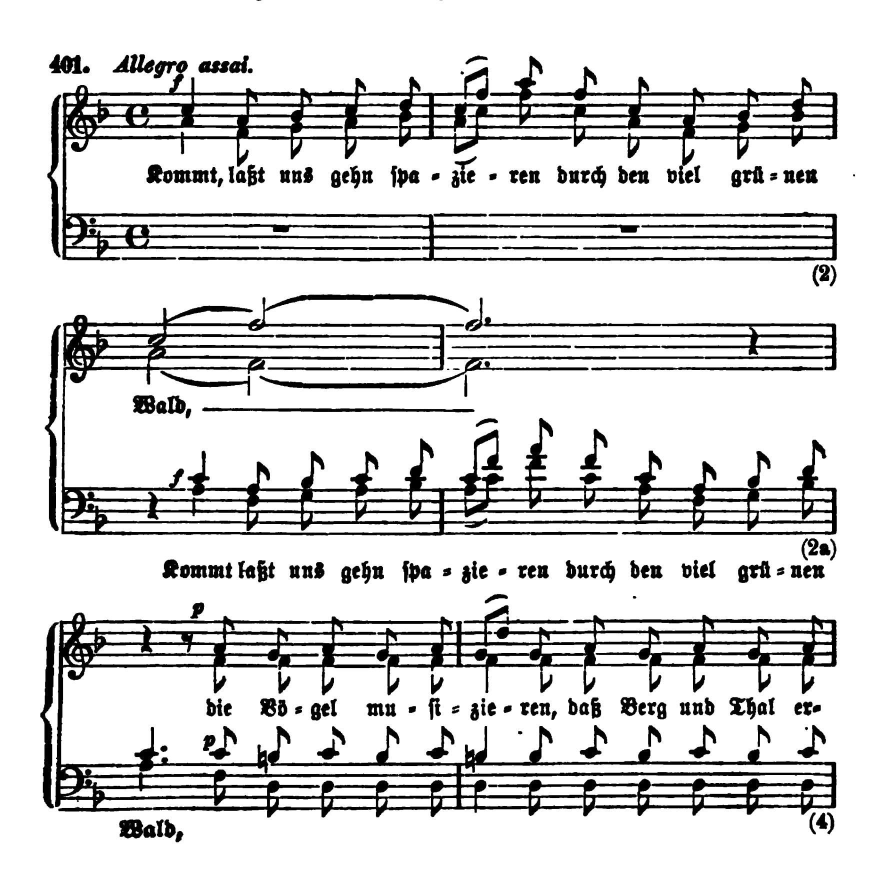

Bie-nen summend am Saft, na-schen die Bie-nen summend am
pp
na - schen die Bienen summend am Saft, sum - mend am
pp
(1)
(4a)
na - schen die Bie - nen sum - mend am
cresc.
f
Saft! Lei - se Be - we - gung bebt in der Luft, rei - zen - de
Luft,
(6) f NB.
dim.
rei - zen - de Regung, schläfern-der
Re - gung, schläfern-der Duft, schlä - - - fern-der
rei - zen - de Re-gung schläfern-der Duft, schläfern-der
(6a)
in der Luft,
(6b)
Duft, schlä - - - - fern - der
pp
Duft, schlä - - - fern - der
Duft, schlä - fern - der
pp
pp
(8)
rei - zen - de Regung, schläfernder Duft,
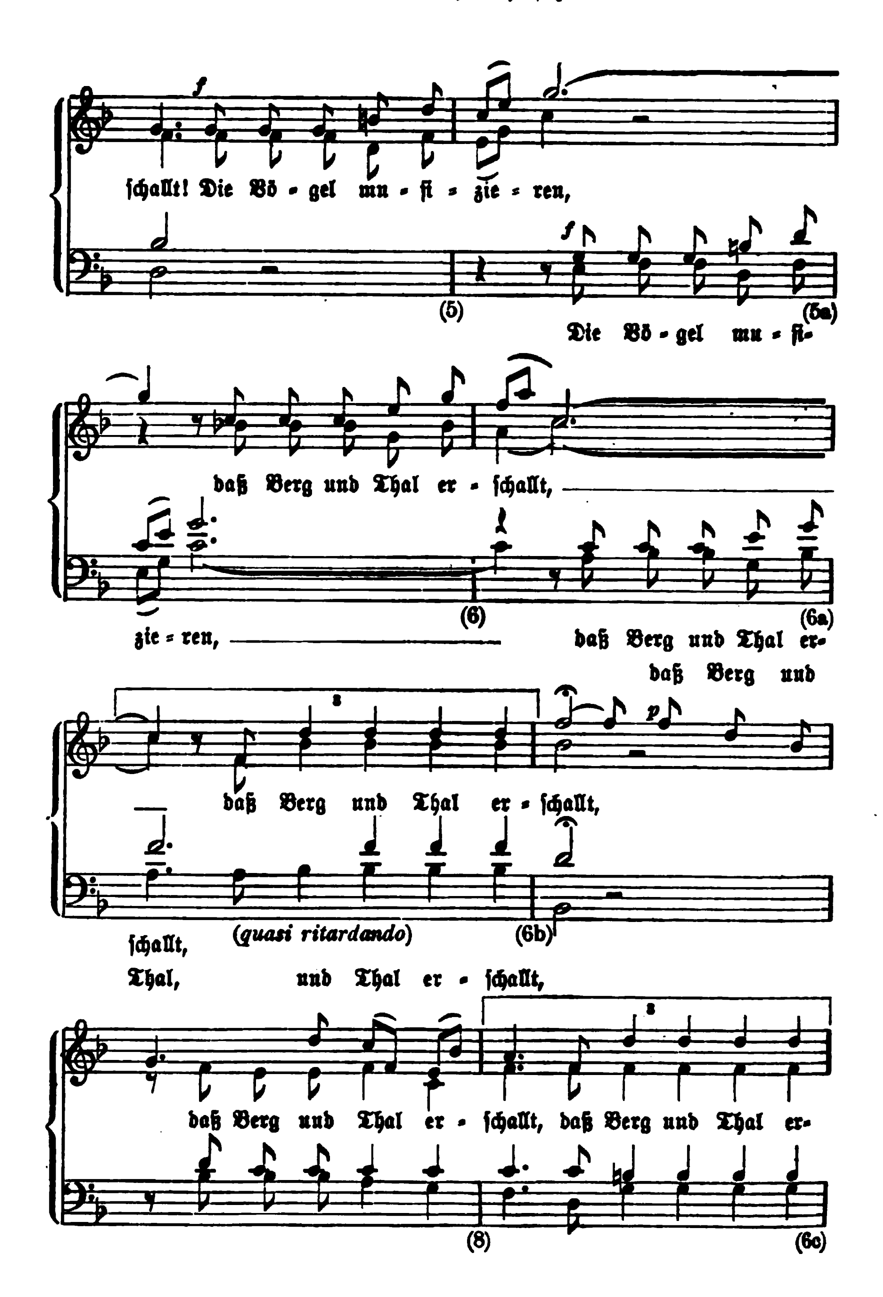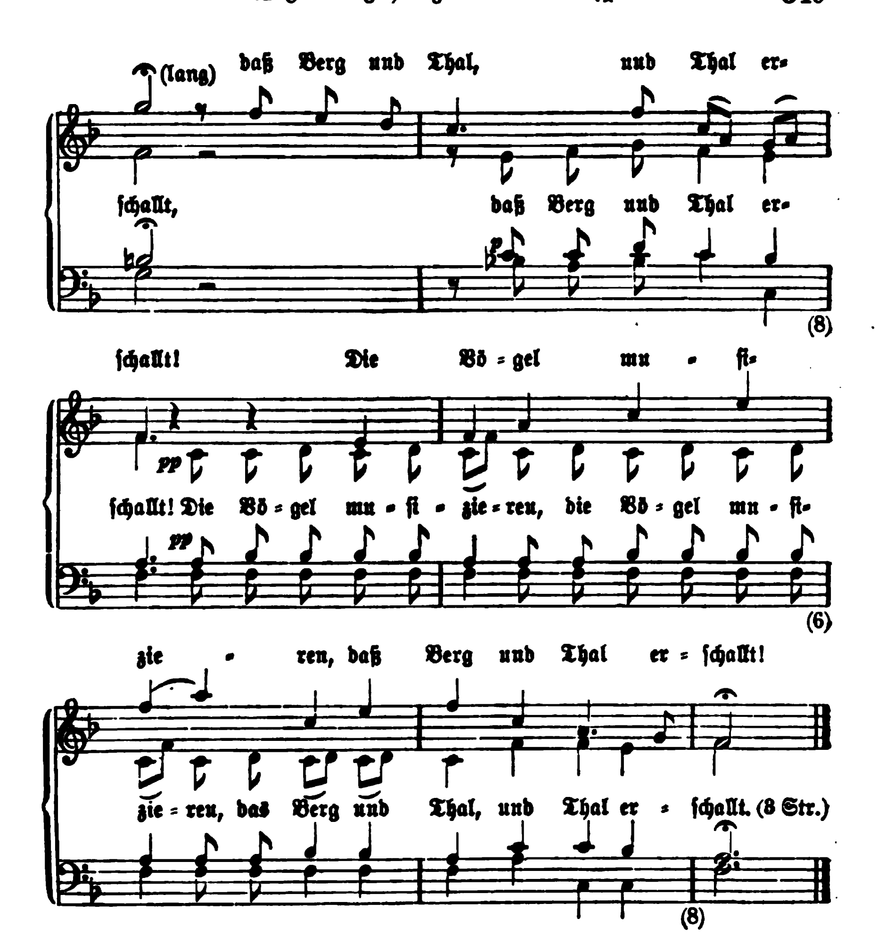


Es wird auch dem Schüler, der noch keine Kontrapunktstudien gemacht hat, nicht schwer fallen, ähnliche Abzweigungen zweier oder dreier Stimmen, wie sie hier wiederholt sich zeigen, fehlerlos und befriedigend zu stande zu bringen. Von der Harmoniearbeit her ist ihm hinlänglich geläufig, was zur Deutlichkeit der Harmonie gehört. Wie terzlose Harmonien wie das fis⁷ ohne ais zu Anfang der von Takt 6b zu Takt 8 führenden Takttriole entstehen können, wird ihm die Aufnahme des Tonbildes in die Phantasie lehren (nämlich durch die Terzenfolge des Tenor und Alt $\begin{matrix}\text{cis} & \text{d} & \text{e} & \text{d}\\ \text{ais} & \text{h} & \text{cis} & \text{h}\end{matrix}$); auch die parallele Sextenverdoppelung $\frac{\text{fis}}{\text{h}}\Big|\frac{\text{d}}{\text{d}}$ zwischen Alt und Tenor von Takt 6 zu 5a wird er als zulässig verstehen, wenn er sich klar macht, daß die beiden Oberstimmen auf $\frac{\text{d}}{\text{fis}}$ eine starke Cäsur haben, so daß das Hinaufgehen des Alt nach d gar nicht in ein Motiv fällt, sondern ein totes Intervall ist, während der Tenor seine Endung von h über d nach fis verschleift. Eine ähnliche Zufälligkeit ist das Unisono der beiden Stimmpaare bei *, da der Baß anstatt direkt von g nach fis zu gehen (fis$^{6>}_{4}$) den Umweg über das durchaus figurative fis e d e macht.

Für ähnliche Wirkungen durch Haltetöne in einzelnen Stimmen, während deren andere sich frei bewegen, vergleiche man noch Mendels-

sohns „Mailied" (Hölty), „Auf dem See" (Goethe), „Jagdlied" (Eichendorff), „Hirtenlied" (Uhland) und „Waldvögelein" (Schütz). Das letztere Lied nimmt noch besonders unser Interesse in Anspruch, weil es in der ersten Hälfte der Strophe förmlich die Vierstimmigkeit in eine zweifache Zweistimmigkeit zerlegt (Frauenstimmen und Männerstimmen) und beide zweistimmige Halbchöre nur zweimal kurz zusammenfaßt, in der zweiten Hälfte aber den Sopran vollständig isoliert und ihm die drei Unterstimmen als geschlossene Begleitung gegenüberstellt. Besonders frappant ist die Wirkung der letzten Takte, denen man Bewunderung nicht versagen kann, obgleich sie aus dem Rahmen der strengen Chormäßigkeit entschieden herausgehen:
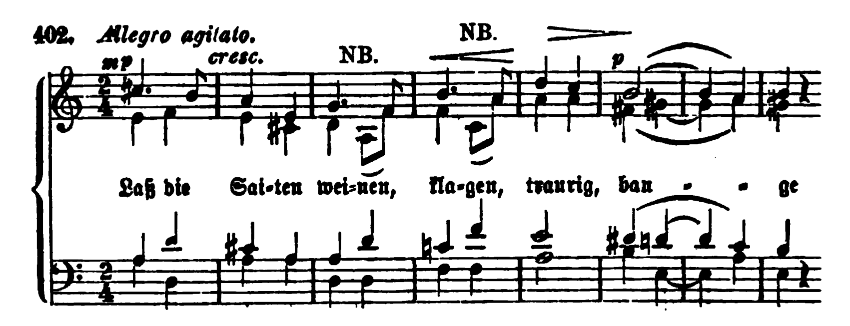



schallt! Die Vö - gel mu - si - zie - ren,
(5)
(5a)
Die Vö - gel mu - si-
daß Berg und Thal er - schallt,
zie - ren,
(6)
(6a)
daß Berg und Thal er-
daß Berg und
daß Berg und Thal er - schallt,
schallt,
(quasi ritardando)
(6b)
Thal,
und Thal er - schallt,
daß Berg und Thal er - schallt, daß Berg und Thal er-
(8)
(6c)

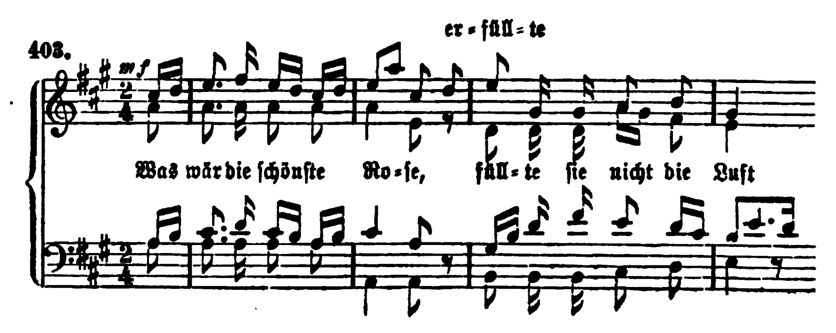


Die für den ersten Teil von mir vorgenommene Zurechtschiebung der Taktstriche bedarf keiner Motivierung. Nicht ganz einwandfrei ist die partielle Textwiederholung „daß Berg und Thal, und Thal erschallt“, da dieselbe einen nicht beabsichtigten Nachdruck auf das „Thal“ gegenüber dem Berge legt. Die zweite und dritte Strophe haben an entsprechender Stelle: „zu der, auf die, auf die er hofft“, was noch häßlicher ist, und: „aus aller Fahr, aus aller Fahr“ was gut wäre, wenn es nicht an die Stelle von „und außer aller Fahr“, gesetzt wäre, statt ganz unmöglich: „und außer all-, -er aller Fahr“. Das Beispiel mag zur Warnung dienen. Denn trotz des vortrefflichen Gesamteffekts bleibt doch jede solche Textverlegenheit ein „Erdenrest, zu tragen peinlich“.
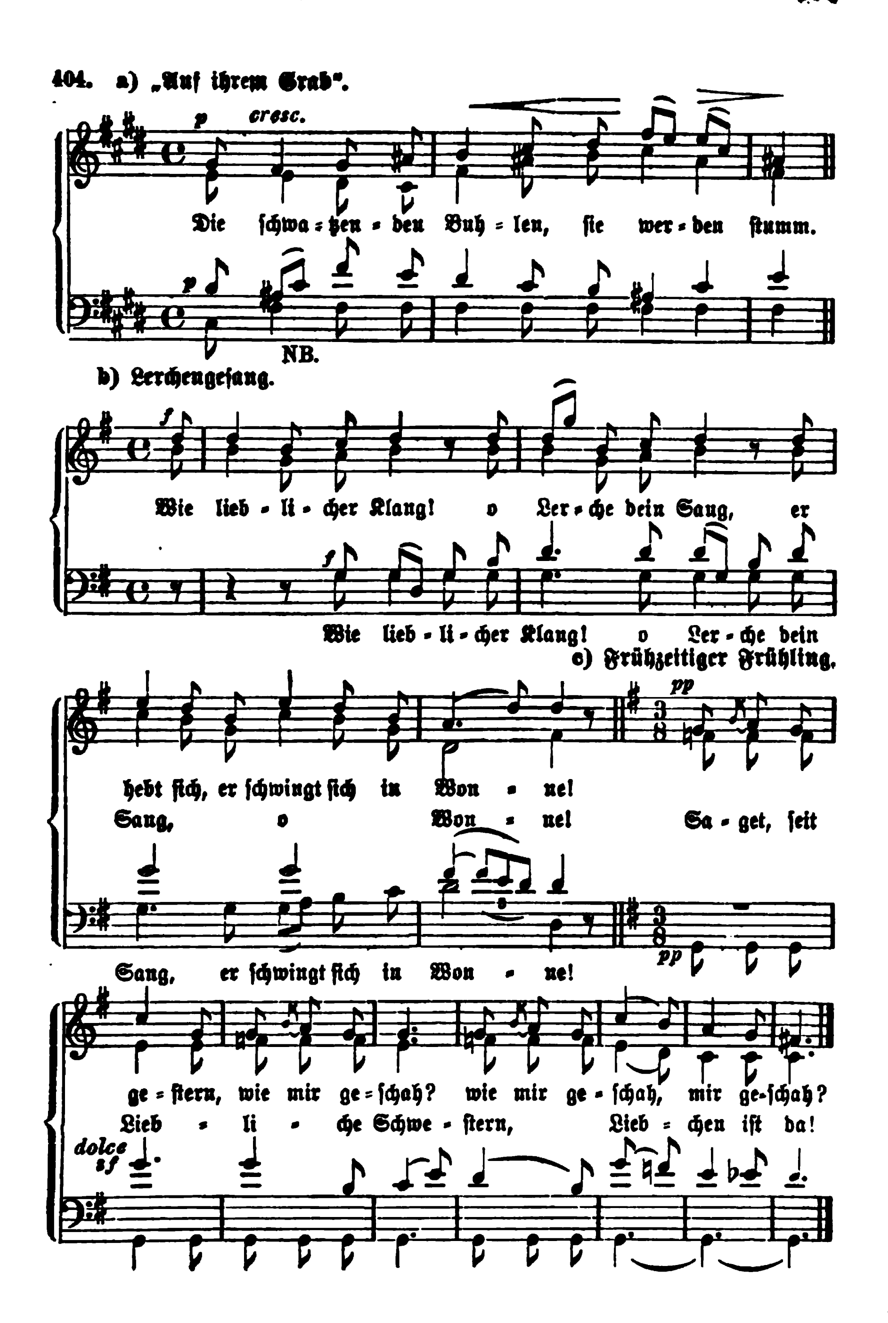
Viel seltener als man meinen sollte ist im Chorliede das Uebersteigen (Kreuzen) der Stimmen, obgleich doch dasselbe ohne Verleugnung des homophonen Prinzips eingeführt werden kann; unsere Beispiele der Teilung des Chors in nacheinander einsetzende (Fig. 389 ff.) Einzelstimmen zeigen nur einmal (Fig. 390 in dem einzigen $^3/_2$ Takt) ein vorübergehendes Hinaufschlagen des Tenors über den Alt; selbst unter den Farbenmischungsversuchen Schumanns finden sich nur wenige Stellen, wo der Tenor höher geht als der Alt (Fig. 397a, letzter Takt; 398b, vorletzter und letzter Takt). Der Umstand, daß der Alt starke Töne im Brustregister hat und der Tenor gern seine Höhe zeigt, sollte doch häufiger, als es geschieht, auch im Chorliede auf die Stimmkreuzung führen, von welcher der polyphone Vokalsatz, wie wir sehen werden, den ausgiebigsten Gebrauch macht. Selbst Brahms ist mit der Anwendung dieses Mittels sehr sparsam; ich finde es z. B. in dem ersten „der Zigeunerlieder" op. 103:



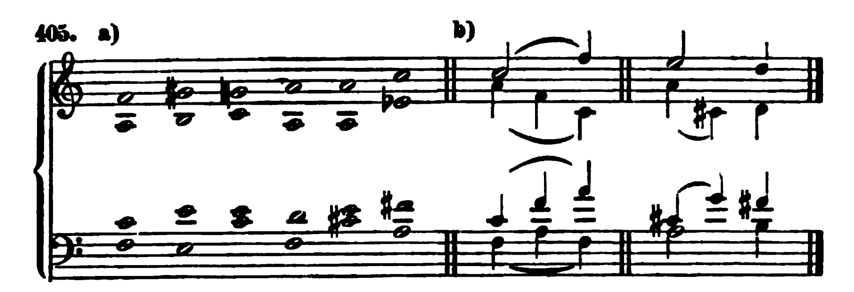
Auch Robert Franz wahrt fast ausnahmslos den Stimmen ihre natürliche Lage, kaum daß einmal ein paar Töne des Tenors über den Alt hinübergreifen, wie in op. 24 V: „Empfangt den Mai mit Blumen":



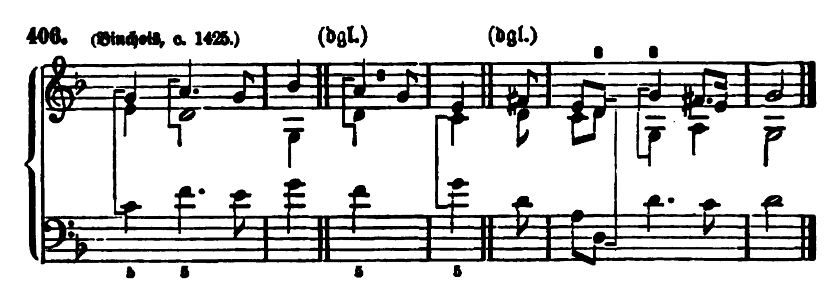
Schließlich ist doch auch hier wieder Mendelssohn am reichsten und ausgiebigsten:


404. a) „Auf ihrem Grab“.
p cresc.
Die schwa-tzen-den Buh-len, sie wer-den stumm.
p
NB.
b) Lerchengesang.
f
Wie lieb-li-cher Klang! o Ler-che dein Sang, er
f
Wie lieb-li-cher Klang! o Ler-che dein
c) Frühzeitiger Frühling.
pp
hebt sich, er schwingt sich in Won-ne!
Sang, o Won-ne! Sa-get, seit
Sang, er schwingt sich in Won-ne!
pp
ge-stern, wie mir ge-schah? wie mir ge-schah, mir ge-schah?
Lieb-li-che Schwe-stern, Lieb-chen ist da!
dolce sf

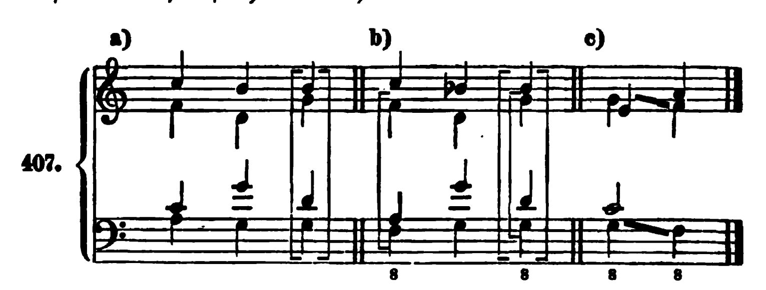
Es steht aber wie gesagt durchaus nichts im Wege, in mittlerer Tonlage die beiden Mittelstimmen, auch wo nicht ein besonderer Effekt beabsichtigt ist, gekreuzt zu schreiben, was gelegentlich zur Belebung des Satzes gute Dienste leisten kann, z. B. wenn wie hier bei b die Stimmen bei bleibender Harmonie ihre Töne austauschen:



Früher glaubte man selbst stufenweise Oktaven- und Quintenparallelen durch Stimmenkreuzung aus der Welt zu schaffen:

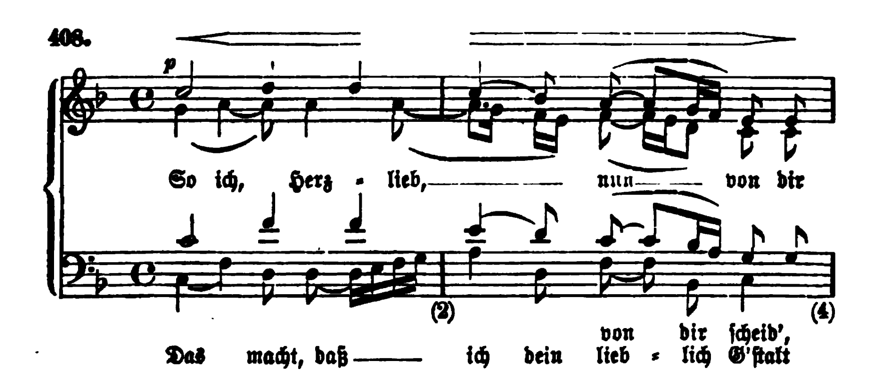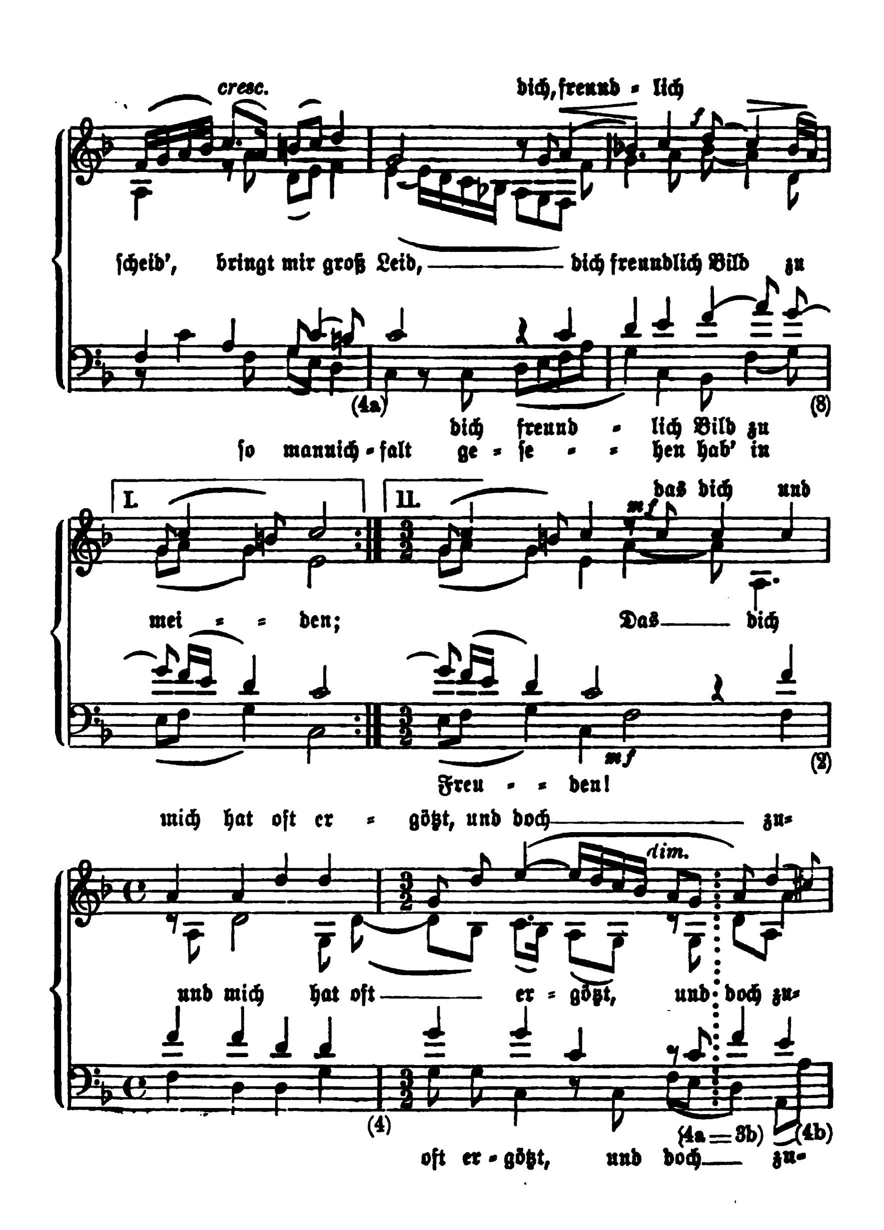


Das gilt freilich heute nicht mehr als stilrein, obgleich ähnliches auch noch in der Zeit, deren Stil man für den allerreinsten ausgiebt, nämlich in der Palestrinaepoche (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts) unbedenklich geschrieben wurde. Heute gilt als Norm, daß Stimmenkreuzungen dann einwandfrei sind, wenn der Satz ohne dieselben fehlerlos sein würde, also hier bei a):

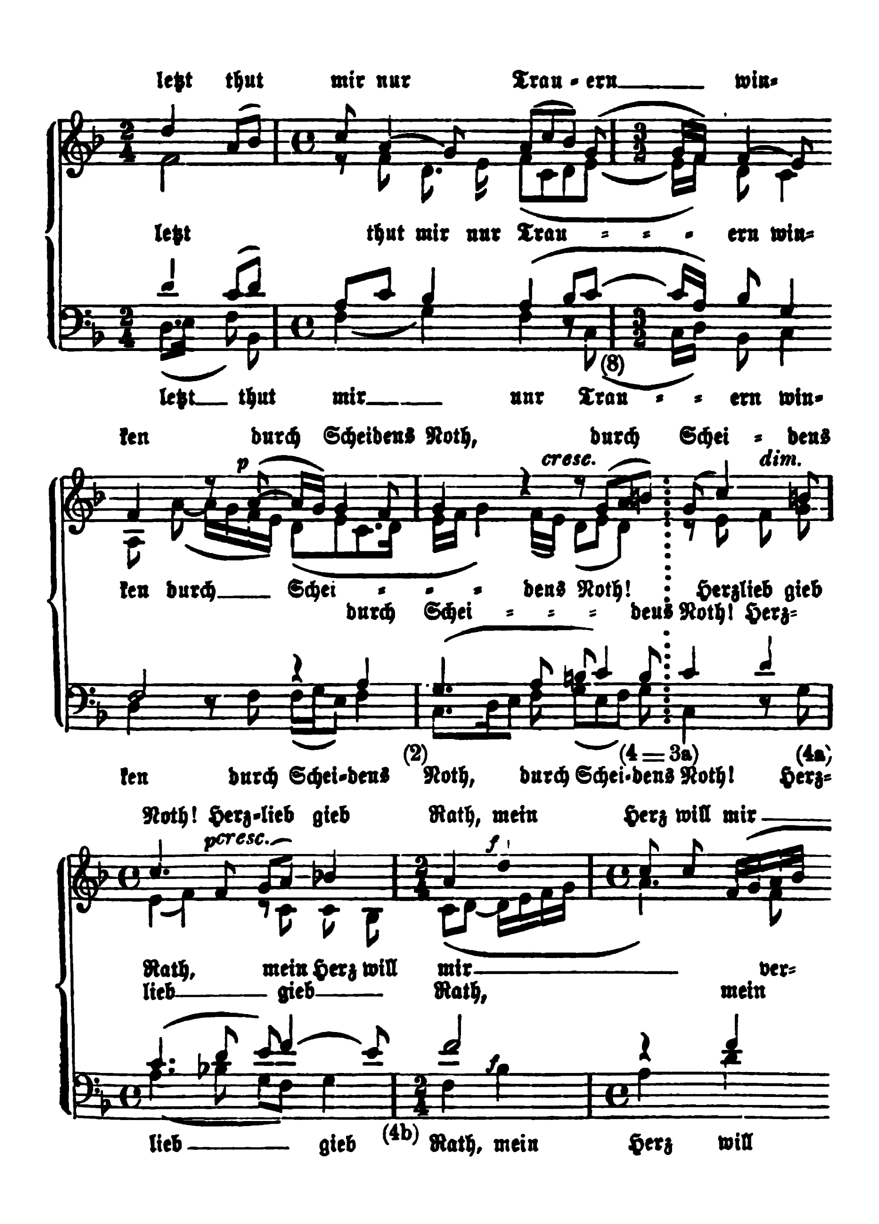


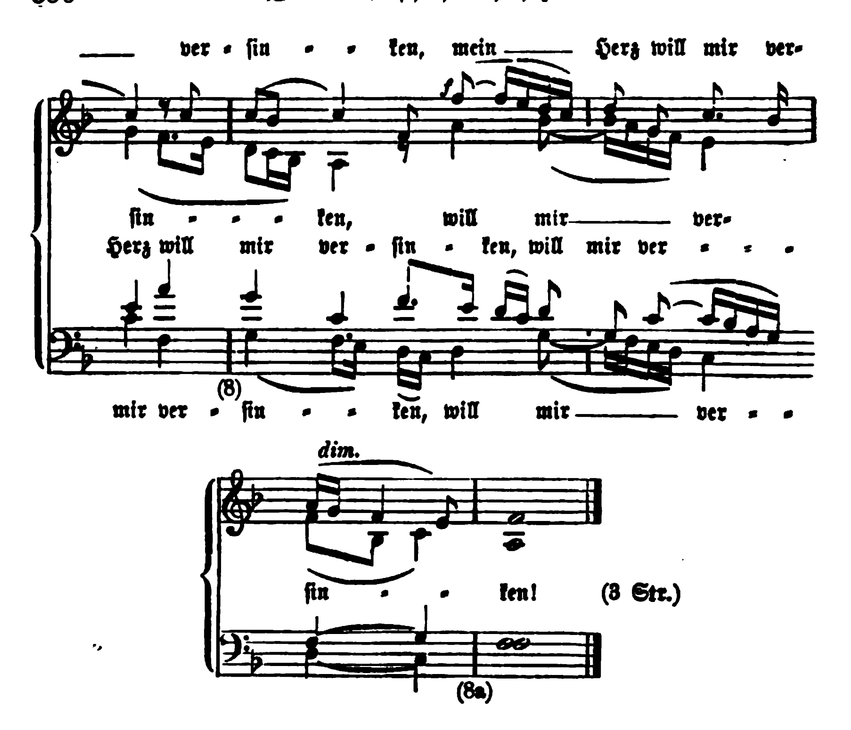
wo die geklammerte Schreibweise denselben Akkord ohne Kreuzung als korrekt verbunden erweist. Dagegen enthält bei b) der geklammerte Akkord eine durch die Kreuzung beseitigte Oktavenparallele, die man heute nicht mehr gern hinnimmt, obgleich sie wohl kaum empfunden werden wird, wenn der Tenor den Schritt a—g' als Melisma (auf dieselbe Silbe) auszuführen hat. Unter keinen Umständen zulässig ist aber eine Führung wie die bei c), welche in einen an sich reinen Satz durch die Kreuzung effektive Oktavenparallelen bringt. Also: es können wohl unter Umständen durch die Kreuzung Parallelen des ungekreuzten Satzes unmerklich werden, effektive Parallelen aber sind keinesfalls zulässig, auch wenn die resultierende Akkordfolge eigentlich gar keine enthält.

Die Chorliedkomposition hat ihre erste Hochblüte bereits im 16. Jahrhundert gefeiert; nach langem Verstummen ist sie im 19. Jahrhundert wieder aufgelebt, hat aber die freie Beweglichkeit nicht wieder erlangt, welche ihr damals eigen war, wo Elemente des polyphonen Stils in reichem Maße in dieselbe übergegangen waren, ohne doch den Liedcharakter in Frage zu stellen. Einige wenige Perlen dieses Liederfrühlings (von H. Isaak, P. Hofhaimer, B. Ducis u. a.) findet man in meinen „Illustration zur Musikgeschichte"; einen wahren Schatz bergen aber Jahrgang 1—3 und 7—8 der „Publikationen" der Gesellschaft für Musikforschung (R. Eitner), welche zu studieren kein Komponist versäumen sollte. Es mag als Probe nur noch ein dieser Zeit angehörendes Chorlied folgen, nämlich Ludwig Senfls (1492—1555) „So ich, Herzlieb, nun von dir scheid":




cresc.
dich, freund - lich
scheid', bringt mir groß Leid, dich freundlich Bild zu
(4a)
(8)
dich freund - lich Bild zu
so mannich - falt ge - se - - hen hab' in
I.
II.
das dich und
mf
mei - - den;
Das dich
mf
(2)
Freu - - den!
mich hat oft er - götzt, und doch zu-
dim.
und mich hat oft er - götzt, und doch zu-
(4)
(4a = 3b)
(4b)
oft er - götzt, und doch zu-


jetzt thut mir nur Trau - ern win-
jetzt thut mir nur Trau - - - ern win-
jetzt thut mir nur Trau - - ern win-
(8)
ken durch Scheidens Noth, durch Schei - dens
p
cresc.
dim.
ken durch Schei - - - dens Noth! Herzlieb gieb
durch Schei - - - dens Noth! Herz-
(2)
(4 = 3a)
(4a)
ken durch Schei-dens Noth, durch Schei-dens Noth! Herz-
Noth! Herz-lieb gieb Rath, mein Herz will mir
pcresc.
f
Rath, mein Herz will mir ver-
lieb gieb Rath, mein
(4b)
lieb gieb Rath, mein Herz will



Der Aufbau dieses Liedes ist dadurch speziell interessant, daß der Komponist aus je zwei der sechszeiligen Strophen des Gedichts eine Melodiestrophe gebildet und so die alte Form (vgl. Fig. 371 ff.) des Bar von zwei Stollen und Abgesang gewahrt hat. Einen gewissen Anstoß gab dazu wohl der Umstand, daß in den geradzahligen Strophen (2. 4. 6.) des Gedichts die vierte Zeile statt doppelt so lang nur ebenso lang ist wie die fünfte. Die Umgießung des Metrums war übrigens keine leichte Aufgabe wegen der erheblichen Ungleichheit der Zeilen; die drei Versformen des Metrums sind:
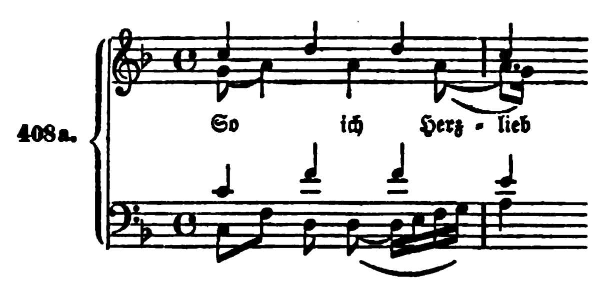
⏑ _ ⏑ _ ⏑ _ ⏑ _ = ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩

⏑ _ ⏑ _ = ♩ ♩ ♩ | ♩

⏑ _ ⏑ _ ⏑ _ ⏑ _ = ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

Den Anfang macht die uns schon bekannte Umsetzung aus ⏑ _ ⏑ _ in _ ⏑ ⏑ _ (mit Dehnung auf 𝅗𝅥 statt ♩ ♩ ♩ | ♩ oder vielmehr ♩ ♪ ♪ | ♩), die uns bei der Zählung der Takte nicht irritieren darf; der Anfang ist nur eine den Auftakt beseitigende und den Anfang mit der schweren Zeit ermöglichende Umgestaltung von:

408a.
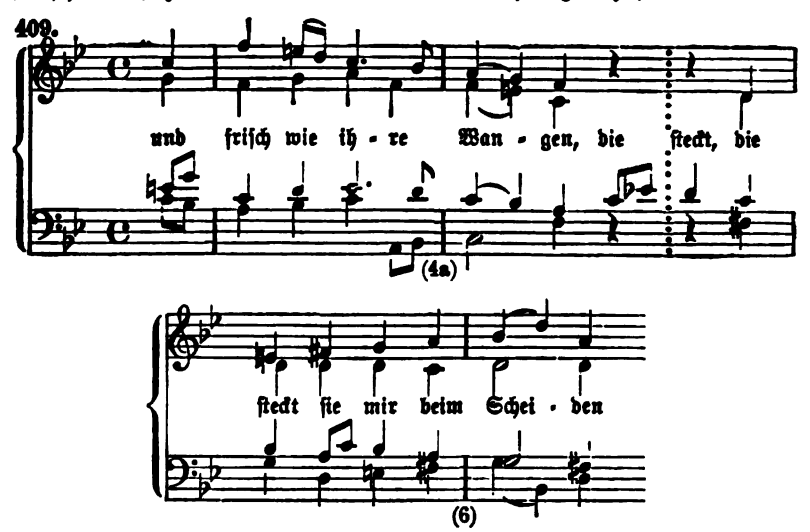


d. h. wir haben eigentlich drei Viertel Auftakt, welche Form auch für die zweite Textzeile festgehalten ist; dagegen erfordert der weibliche Reim der dritten Zeile fallende Ordnung der Füße, die Senfl wenigstens den beiden Hauptstimmen (Tenor und Sopran) giebt, nachdem er zuvor durch Baß und Alt die Cäsur von drei Vierteln Dauer überbrückt hat. Die kurze viersilbige zweite Zeile kann ohne Dehnung nicht wohl auf die doppelt so lange erste antworten, erhält vielmehr in der Melodie nur die Rolle der Wiederholung der zweiten Zweitaktgruppe (3a bis 4a), so daß erst die dritte Zeile den Nachsatz bringt. Der Wechsel zwischen steigender und fallender Ordnung, bezw. zwischen langem Auftakt (drei Viertel) mit männlicher Endung und kurzem Auftakt (ein Viertel) mit langer weiblicher Endung (drei Viertel), führt für das ganze Lied ein fortgesetztes Schwanken zwischen glatt im C-Takte notierbaren Verhältnissen und solchen herbei, die den leichten Takt (die zweite Hälfte des 4/4 Takts) elidieren (sodaß einzelne Takte 2/4 entstehen) oder aber solchen, welche trotz der langen Endung doch den langen Auftakt haben, so daß zwei leichte Takte einander folgen und in der Notierung sich 6/4 Takte ergeben. Ich habe absichtlich die Notierung im C-Takte gewählt, um diese Wandlungen auffällig hervortreten zu lassen. Niemand würde gegen meine Analyse etwas einwenden, wenn ich fortgesetzt nur 2/4 Takt, also einfache Takte notierte (die Originalnotierung der Mensuralkomponisten des 16. Jahrhunderts kennt bekanntlich den Taktstrich überhaupt nicht, rechnet aber fortgesetzt nach Breviswerten, die den Halben unserer verkürzten Uebertragung entsprechen). Thatsächlich verläuft das ganze Lied ohne jede Störung der glatten Folge von Einzeltakten, und wer nicht mehr zu wissen verlangt, der thut allerdings gut, nur 2/4 Takte zu notieren. Der ganze Aufbau ist aber nach Aufweisung der beigeschriebenen Taktzahlen:
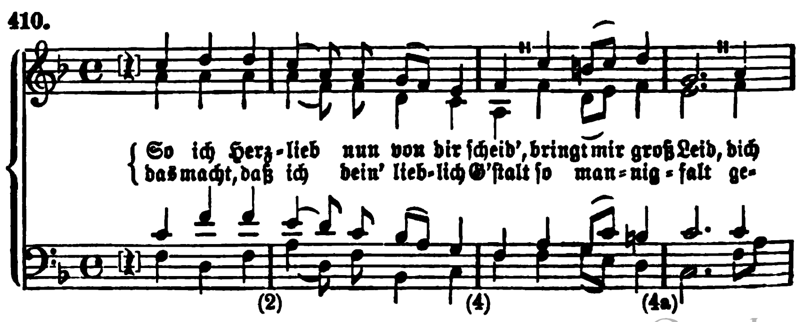
1. und 2. Stollen: 𝅗𝅥 | 1—4, 3a—4a; 5—9: ||
Abgesang: 1—4, 3a—4a = 3b—4b, 6—9;
1—4 = 3a—4a, 3a—4b, 6—9, 5—8a.
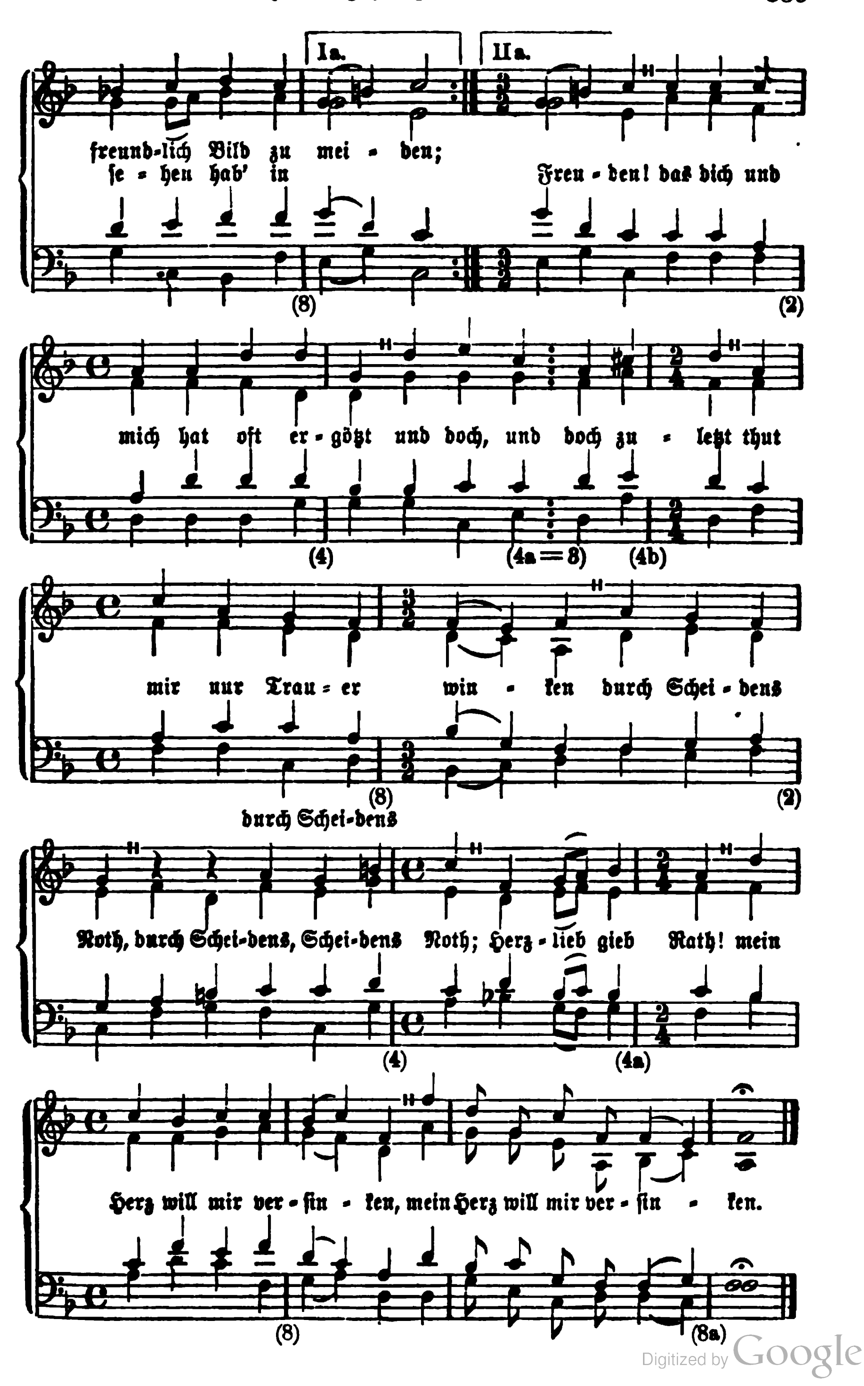
Gleich der Anschluß des zweiten Stollens an den ersten würde also zwei leichte Takte nacheinander bringen (9 und 1), wenn nicht das Auftaktviertel des ersten Takts auf den Wert einer Halben verlängert wäre. Daß solche den glatten Fortgang der Taktordnung durch überschüssige leichte Werte (weibliche Endungen und Auftakte) oder

auch durch Einschiebsel (Schlußanhänge, mehrmaligen Ansatz des neuen Anfangs) störende Bildungen auch der neueren Lied- und Chorliedkomposition nicht fremd sind, hatten wir bereits mehrfach Gelegenheit zu konstatieren. Hier sei noch eine Stelle aus Rob. Franz' op. 24 II eingeschaltet, welche dadurch die Auffassung stärker belastet, daß sie ohne Not einen glatten Anschluß durch zweimaligen Anfang der neuen Zeile (erst im Tenor, dann in den übrigen Stimmen) stört; nach den ersten zwei regelmäßig interpretierten Textzeilen: „Zwei Röslein that sie schneiden, zwei Röslein rot wie Blut" fährt Franz fort:



Um die Gesamtfaktur des Senflschen Liedes unserer Gewöhnung näher zu bringen, entkleide ich dasselbe seines reichen melismatischen Wesens und siehe da, es springt ein Liedchen heraus, das etwa der Faktur Mendelssohns oder auch Schumanns nahe steht, zugleich aber ein deutliches Bild giebt, wie unsere protestantischen Kirchenlieder zum großen Teile durch Abstreifung der Melismen direkt aus den Chorliedern der Meister des 15. bis 16. Jahrhunderts hervorgehen konnten:




Ia.
IIa.
freund-lich Bild zu mei - den;
se - hen hab' in
Freu - den! das dich und
(8)
(2)
mich hat oft er - götzt und doch, und doch zu - letzt thut
(4)
(4a = 8)
(4b)
mir nur Trau - er win - ken durch Schei - dens
(8)
(2)
durch Schei-dens
Noth, durch Schei-dens, Schei-dens Noth; Herz - lieb gieb Rath! mein
(4)
(4a)
Herz will mir ver - sin - ken, mein Herz will mir ver - sin - ken.
(8)
(8a)

Nun vergleiche aber der Schüler Takt für Takt die reiche Ausführung in Fig. 408 mit der schlichten Grundlage in 410. Höhere Künste der Imitation sind nicht verwendet, sondern nur mit leichtem figurativen Schmuck durch diatonische Ausfüllung weiterer Schritte, Ueberbindungen, Punktierungen, Synkopen ist die Umwandlung bewirkt — alles Mittel, die uns besonders durch die Nachweise der Wege der Variierung längst geläufig sind. Besondere Beachtung beansprucht aber die Behandlung der beiden Mittelstimmen. Selbst in der Reduktion von Fig. 410 zeigt sich noch eine auffallende Beweglichkeit des Tenors, verglichen etwa mit den starren Tenorstimmen der Mendelssohnschen und Schumannschen Quartette. Dafür liegt allerdings ein triftiger Grund darin vor, daß im 16. Jahrhundert der Uebergang der melodischen Führerrolle vom Tenor auf den Sopran sich erst allmählich vollzieht. Gerade dieses Lied zeigt aber den Tenor noch als entschieden führend (Takt 4a des ersten Satzes ist im Sopran das d—g gewiß eine deutliche Ablehnung der Führerschaft). Für erhebliche Strecken taucht der Alt unter den Tenor (I: 4a—5, 8, II: 2—3b, III: 3b 7—9), es bedarf freilich wackerer Kontraaltstimmen für dieses Lied — transponieren nützt nichts, da der Tenor ohnehin hoch genug geht.

Es sei mit diesem Beispiel genug, um das Studium dieser älteren Litteratur zwecks Erwerbung freierer Beweglichkeit anzuregen. Manche der modernen Harmonik abhanden gekommene reizvolle Harmoniewendung wird dabei den aufmerksamen Hörer überraschen; was aber etwa hie und da noch von Schlacken des älteren nach voller Abklärung ringenden modulatorischen Wesens dem Musiker von heute nicht ganz zusagt (z. B. Fig. 408, Takt 8—9 des ersten Satzes die nicht vorbereitete Wendung nach C-dur, auch II 3b—4b der etwas gewaltsam aufgepfropfte D-moll-Schluß), wird man als Archaismus verstehen ohne den Drang, es nachzubilden.

Von besonderen Uebungen im dreistimmigen oder gar zweistimmigen a cappella-Satz für gemischte Stimmen sehen wir hier ab, da dieselben sich implicite bei den vierstimmigen Arbeiten von selbst für Strecken ergeben, wo eine oder zwei Stimmen vorübergehend verstummen. Für ganze Lieder eine der vier Stimmgattungen auszuschließen ist ein stichhaltiger Grund nicht vorhanden; Opern und Oratorien, für welche solche Kombinationen notwendig oder erwünscht werden können, liegen einstweilen außerhalb unseres Gesichtskreises. Anders liegt aber die Frage, wenn es sich um den Satz für Männerstimmen allein oder Frauenstimmen allein handelt; da ist die Beschränkung auf Dreistimmigkeit nicht die Ausschließung einer besonderen Stimmgattung, im Gegenteil wird da die aus anderen Gründen (Vollklang, harmonische Deutlichkeit) doch erwünschte Vierstimmigkeit erst durch Spaltung einer Stimmgattung möglich.

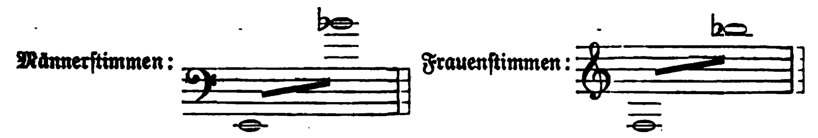
Wir stellen nun die

Neunte Aufgabe,

die **Komposition von Chorliedern** für Sopran, Alt, Tenor und Baß ohne Begleitung. Nach den Auseinandersetzungen über das Verhältnis zwischen Textmetrum und Strophenmelodie, welche wir der Komposition von Klavierliedern vorausgeschickt haben, bedarf es besonderer Anweisung nach dieser Richtung hier nicht mehr. Bezüglich der Textwahl sei der Schüler völlig frei. Naturstimmungsbilder, Liebeslieder werden sich immer in größter Zahl und ansprechendster Fassung darbieten; auch geben dieselben oft genug Anlaß, daß die Phantasie einen kühneren Schwung nimmt und tiefere Tiefen des Empfindens erregt werden. Ein Grund, erzählende Gedichte in schlicht strophischer gereimter Form von dieser Aufgabe auszuschließen, liegt nicht vor, doch widerstehe der junge Komponist vorläufig der Versuchung, sich dabei stärker auf das dramatische Gebiet zu verirren und naturgemäß den Liedcharakter zu verleugnen. Die strenge Geschlossenheit und Abrundung der strophischen Anlage ist vom eigentlichen Liede unzertrennlich; die Uebung, derselben unter den mannigfachsten Bedingungen gerecht zu werden, ist für alles freiere Schaffen eine gar nicht hoch genug anzuschlagende verläßliche Grundlage.

§ 3. Das Chorlied für Männerstimmen allein oder für Frauenstimmen allein.
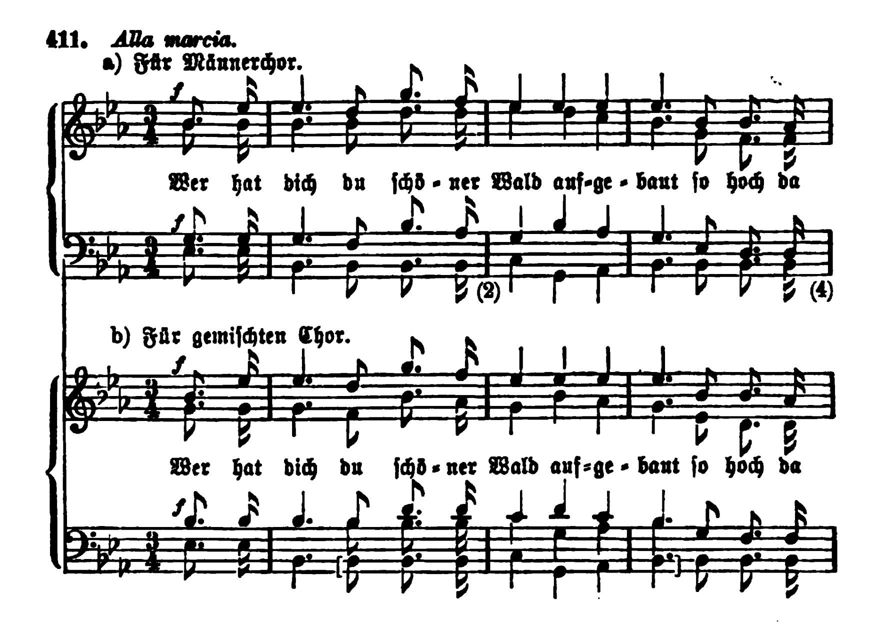
Die Beschränkung auf eine der beiden Hauptgattungen der menschlichen Singstimmen, Männerstimmen oder Frauenstimmen ist weniger eine Instrumentierungs- als eine Satzfrage; es geht dabei für den Gesamtumfang des Chors ungefähr eine Oktave verloren, d. h. die beteiligten Stimmen verfügen anstatt über annähernd drei und eine halbe Oktave nur noch über nicht ganz zwei und eine halbe Oktave:
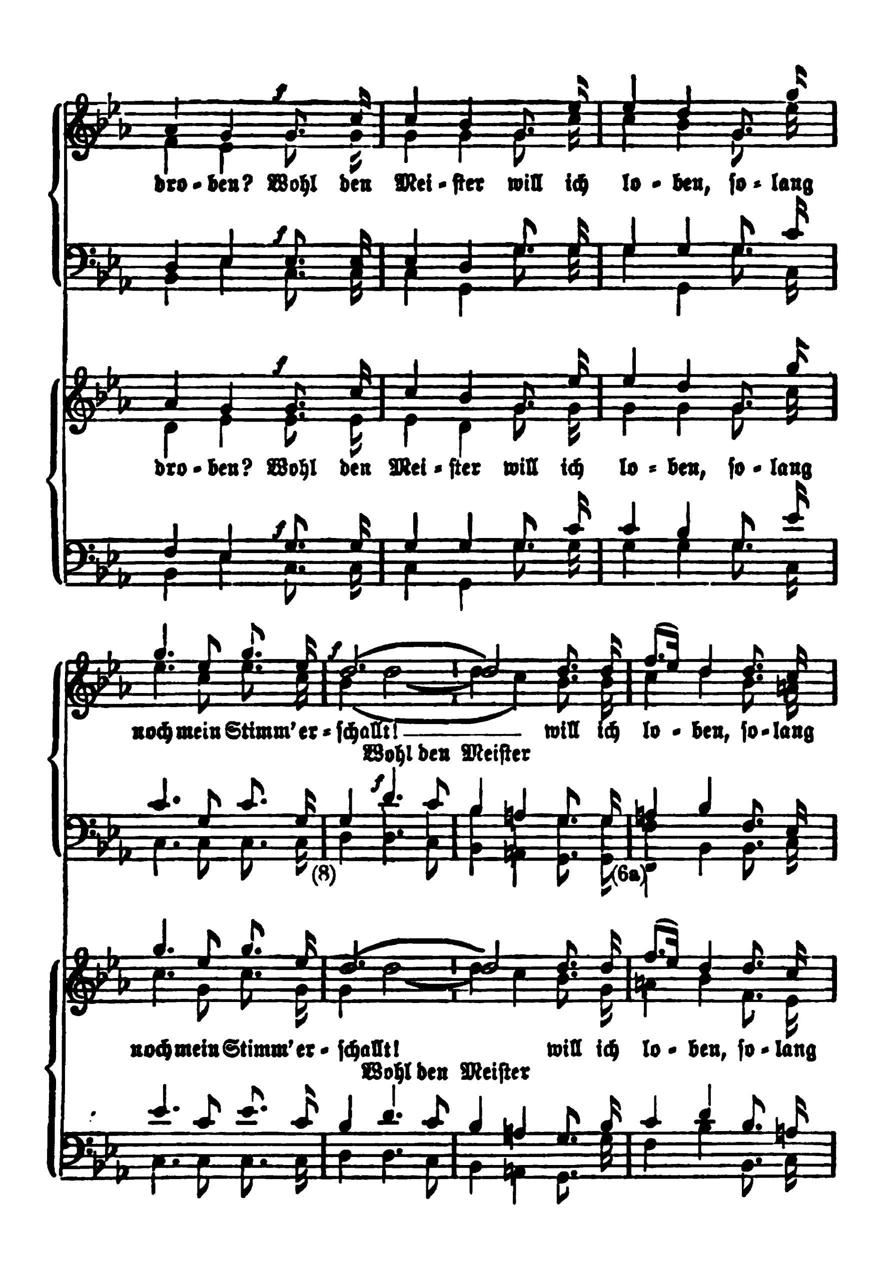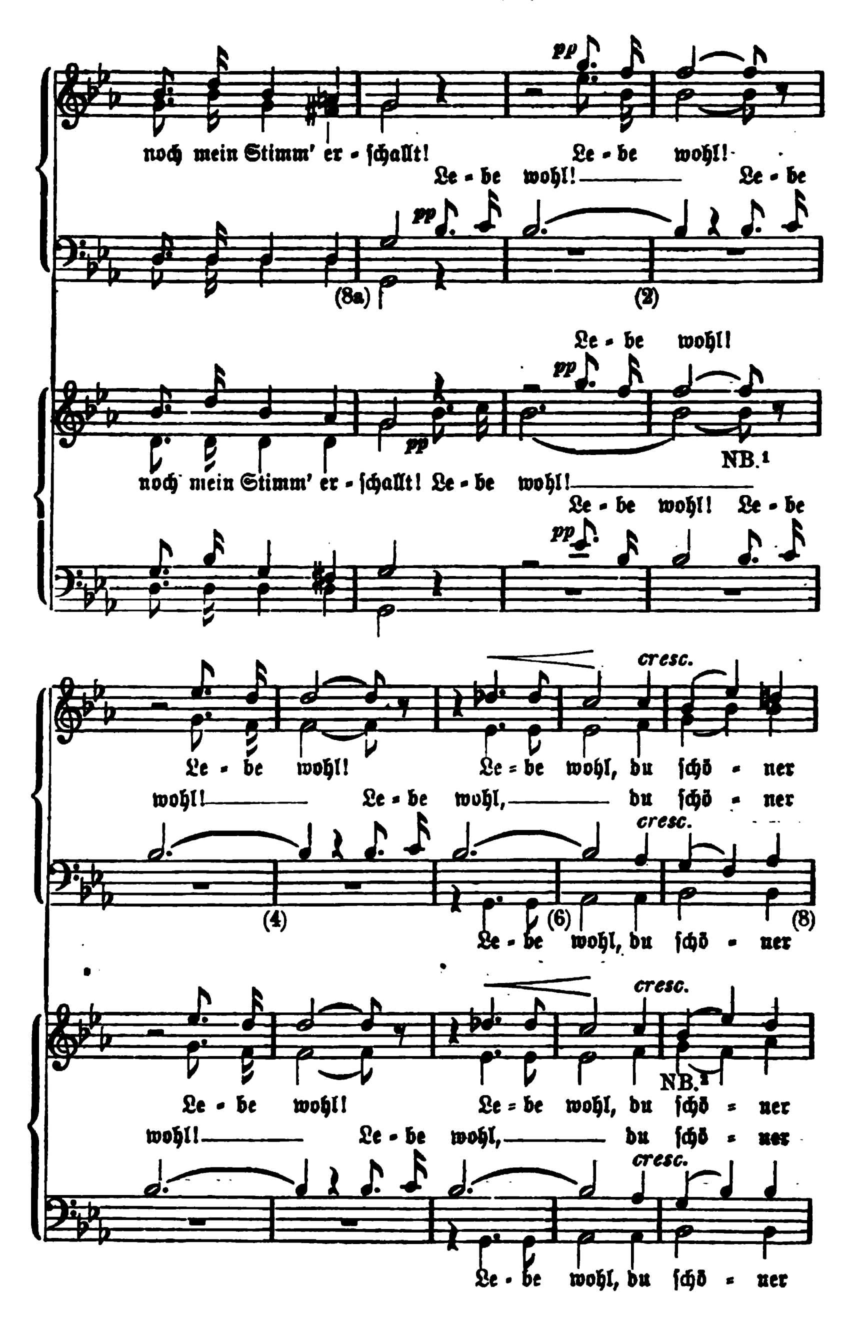


Dieser Verlust ist aber größer als er zunächst scheint und bedeutet etwas ganz anderes, als wenn man etwa dem gemischten Chor oben und unten je eine halbe Oktave seines Umfangs wegnehmen und ihn auf H—f² einschränken wollte. Für starke Accente, für ein vollkräftiges Forte wird die Zusammendrängung der Männerstimmen in
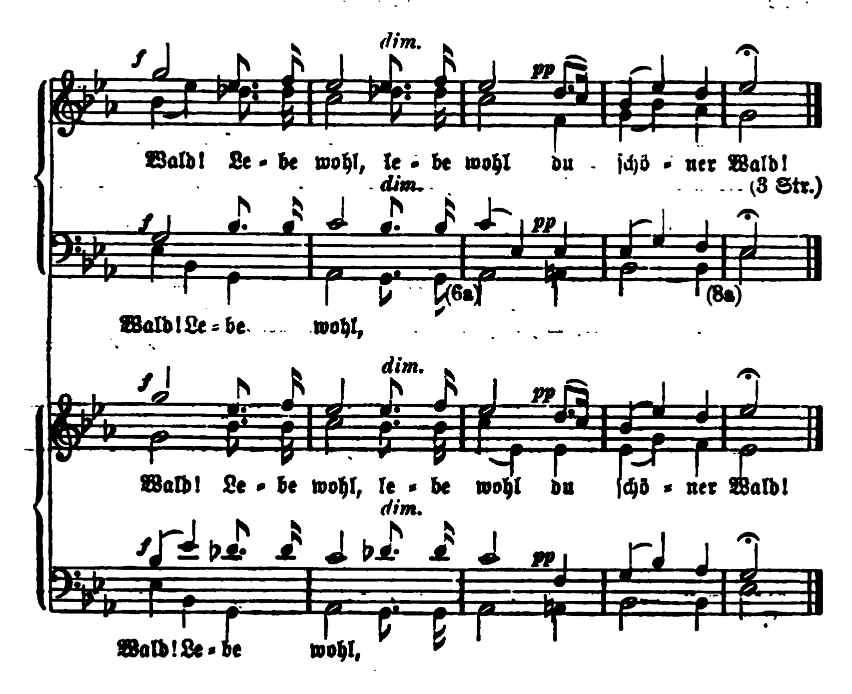
ziemlich enge Lagen nötig, da die tieferen Baßlagen nicht ausgiebig genug sind, um dem Glanze und der Schmetterkraft des Tenors die Wage zu halten. Für die Frauenstimmen ist das Gleiche nicht zu konstatieren, da die vollen Brusttöne wirklicher Altstimmen sogar Gefahr laufen, einen grotesken Eindruck zu machen, wenn sie zu weit von dem hohen Sopran ab liegen. Jedenfalls aber ergiebt sich in beiden Fällen eine erhebliche Einschränkung des Gebrauchs weiter Lagen, so daß man, um mit einem Worte den Unterschied zwischen dem Chorsatz für gemischte Stimmen und denjenigen für gleiche Stimmen zu bezeichnen, sagen kann, daß für ersteren weite, für letzteren enge Lage der Harmonie das gewöhnliche ist.

Mendelssohns „Der Jäger Abschied" (Eichendorff) mag uns in einfachster Weise das Verhältnis des gemischten Chorsatzes zum Männerchorsatze veranschaulichen, indem wir an Stelle der gedrängten Akkordlagen des Originalsatzes für Männerchor die weiteren für gemischten Chor setzen. Dabei kann der 2. Baß seine originale Lage behalten und der 1. Tenor ohne Veränderung als Sopran gelesen werden. Für lange Strecken wird es dann weiter nichts bedürfen als der Vertauschung der beiden Mittelstimmen, derart, daß der zweite Tenor des Originals in gleicher Tonlage vom Tenor übernommen wird, der erste Baß aber eine Oktave höher gelegt und vom Alt übernommen:
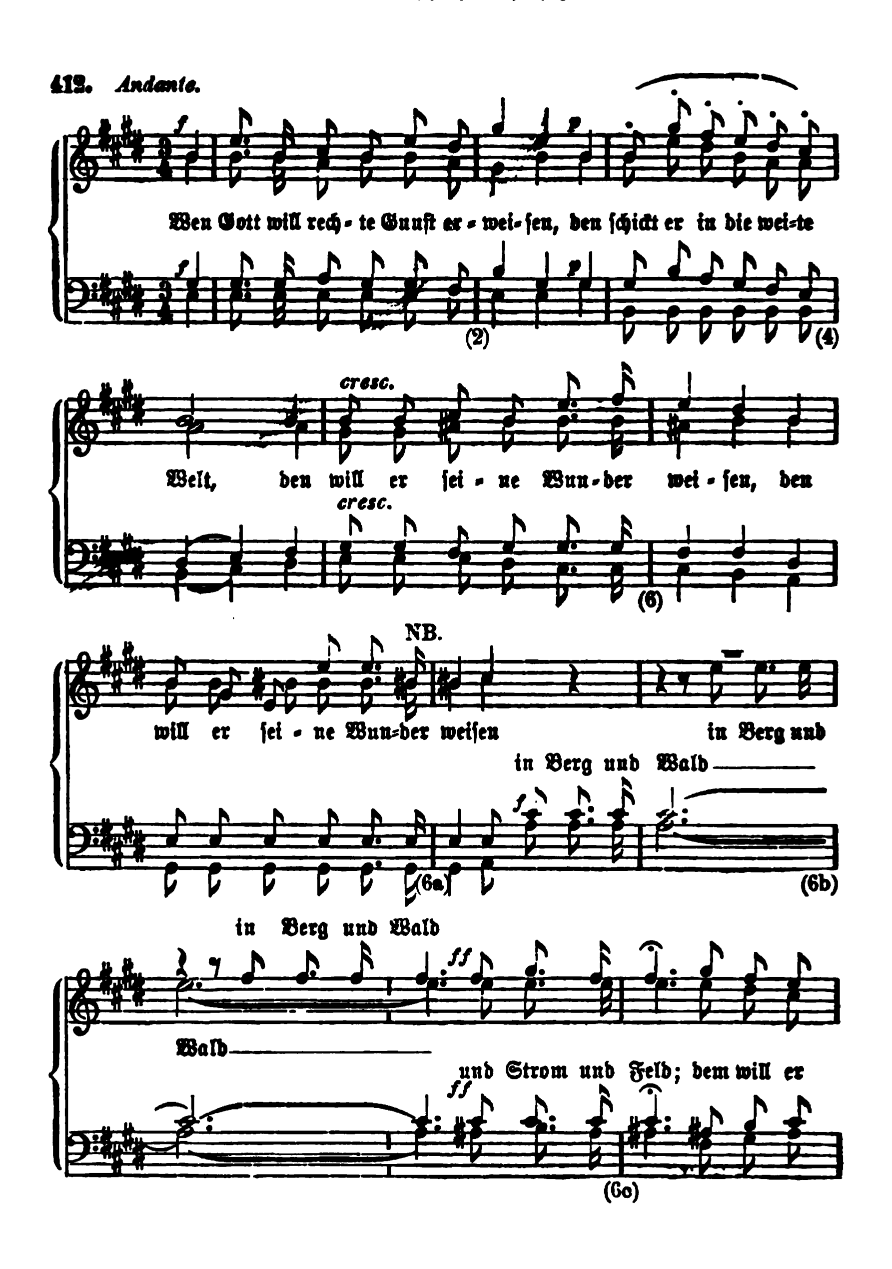



dro - ben? Wohl den Mei - ster will ich lo - ben, so - lang
dro - ben? Wohl den Mei - ster will ich lo - ben, so - lang
noch mein Stimm' er - schallt! will ich lo - ben, so - lang
Wohl den Meister
(8)
(6a)
noch mein Stimm' er - schallt! will ich lo - ben, so - lang
Wohl den Meister
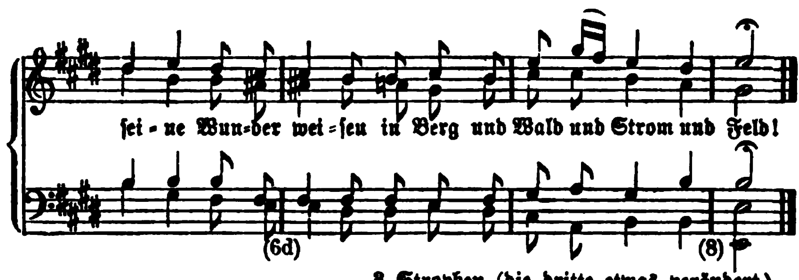

pp
noch mein Stimm' er - schallt!
Le - be wohl!
Le - be wohl!
Le - be
pp
(8a)
(2)
Le - be wohl!
pp
pp
noch mein Stimm' er - schallt! Le - be wohl!
NB.1
Le - be wohl! Le - be
pp
cresc.
Le - be wohl!
Le - be wohl, du schö - ner
wohl!
Le - be wohl,
du schö - ner
cresc.
(4)
(6)
(8)
Le - be wohl, du schö - ner
cresc.
NB.2
Le - be wohl!
Le - be wohl, du schö - ner
wohl!
Le - be wohl,
du schö - ner
cresc.
Le - be wohl, du schö - ner



Die ganze Umschreibung für die reicheren Mittel des gemischten Chors ergiebt sich wie von selbst, auch die Abweichungen von der oben gegebenen Anweisung drängen sich direkt auf. So ist offenbar nur im Männerchor der Baß im zweiten Takt verhindert an dem Aufschwunge der übrigen Stimmen teilzunehmen, wird daher im gemischten Chor besser Takt 3 in die höhere Oktave gehen. Das Unisono der beiden Bässe Takt 5a—6a, ein fast instrumentaler Effekt, wird besser nicht in Unisono des zweiten Basses und des Alt (nach Art der Schumannschen Verdoppelungen, Fig. 394 ff.) verwandelt, sondern bleibt besser Unisono der Unterstimmen, also des Basses und Tenors. Auch in Takt 3—7 des zweiten Satzes unterbleibt besser die Vertauschung der Mittelstimmen und die Notierung wird ganz getreu mit verändertem Sinne beibehalten (die im Violinschlüssel notierten beiden Tenorstimmen mit realer Geltung des Schlüssels für Alt und Sopran gelesen). In ähnlicher Weise lassen sich, eventuell mit geringen Modifikationen (z. B. wo Quarten zwischen Tenor und Alt bei der Vertauschung Quinten ergeben würde), die meisten Männerchöre direkt für gemischten Chor arrangieren. Zur Uebung, um den Unterschied der beiden Setzweisen sicher in das Gefühl zu bekommen, schreibe der Schüler auch die folgende erste Strophe von Mendelssohns „Der frohe Wandersmann" (Eichendorff) für gemischten Chor um:

412. *Andante.*

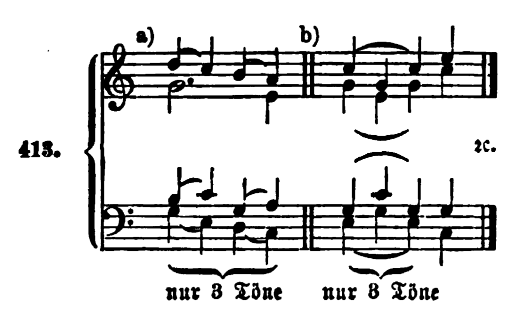

cresc.
cresc.
NB.
Wen Gott will rech-te Gunst er-wei-sen, den schickt er in die wei-te
Welt, den will er sei-ne Wun-der wei-sen, den
will er sei-ne Wun-der weisen in Berg und
in Berg und Wald
in Berg und Wald
Wald
und Strom und Feld; dem will er
ff
ff
(2)
(4)
(6)
(6a)
(6b)
(6c)



3 Strophen (die dritte etwas verändert.)

Das Unisono Takt 6a wird sich keinesfalls für Alt und Sopran konservieren lassen, darf aber noch weniger durch Unisono des Tenors und Sopran ersetzt werden, vielmehr wird wohl der Tenor statt his zuletzt e nehmen müssen. Im übrigen sei keine weitere Anweisung hier gegeben, wie das Arrangement am besten zu machen ist.

Die Reduktion eines gemischten Quartetts auf die gedrungenere Form des Männerquartetts ist zwar nicht so leicht, wie das aufgewiesene Verfahren. Vor allem muß dabei von der strengen Befolgung der Regel abgesehen werden, daß nicht mehrere aufeinander folgende Akkorde nur drei dem Klange nach verschiedene Töne zeigen. Einer häufigeren Verringerung der Stimmenzahl, derart, daß z. B. die beiden Bässe oder die beiden Tenöre oder gar der erste Baß und der zweite Tenor unisono gehen, möchte ich aber nicht das Wort reden; wo nicht das volle Chor-Unisono überhaupt die Mehrstimmigkeit aufhebt — was jederzeit bei Stellen von großer Bestimmtheit und gebieterischer Haltung möglich ist — sollte vielmehr das zeitweilige Verstummen einzelner Stimmen der Verschmelzung mit anderen vorgezogen werden. Der ziemlich große Unterschied der Klangfarbe der Baß- und der Tenorstimmen gestattet aber, daß mehrere *dreitönige Akkordbildungen* nacheinander vorkommen:

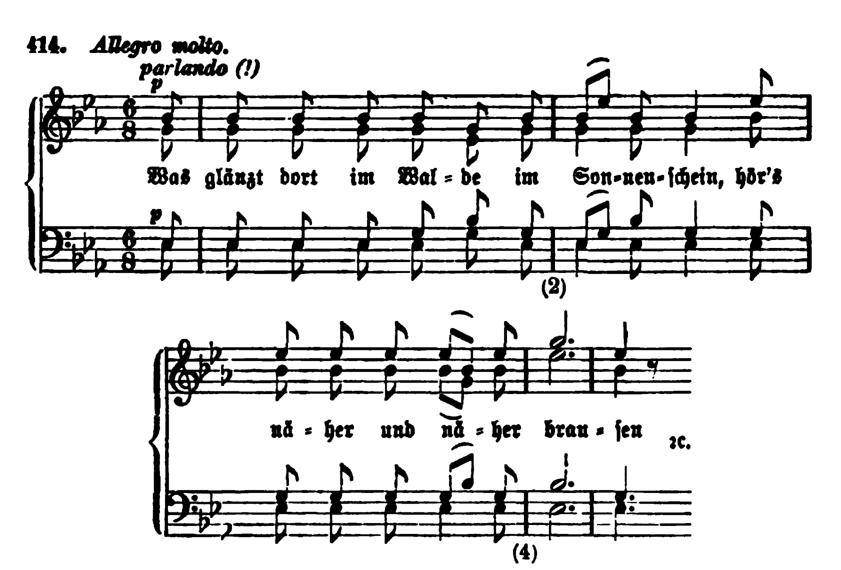


Obgleich hier vier bezw. drei Akkorde nacheinander nur drei der effektiven Tonhöhe nach verschiedene Töne zeigen, so bleiben doch die vier Stimmen durch ihre Bewegung als solche unterscheidbar. Trotz

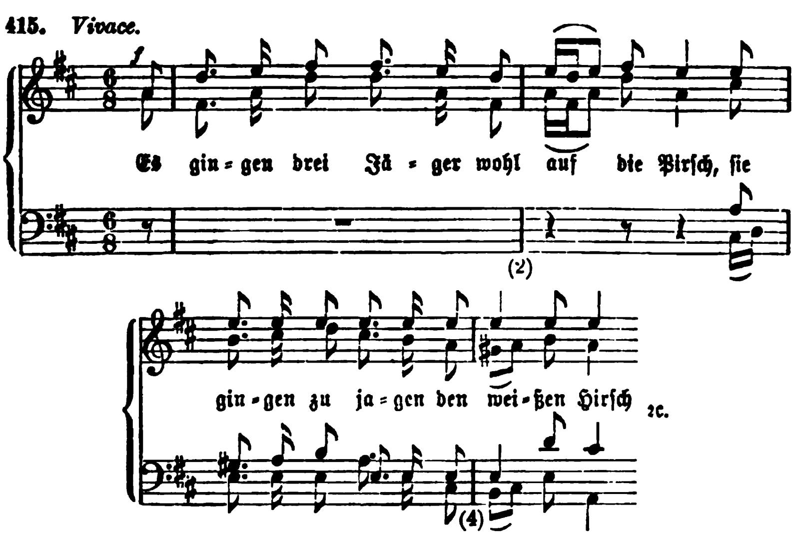
der Raumbeschränkung ist daher auch wenigstens für den Männerchor die Vierstimmigkeit durchaus allgemein in Aufnahme. Die 2 1/2 Oktaven Umfang gestatten übrigens immerhin noch mancherlei Wechsel weiter, enger, tiefer, hoher und mittlerer Lagen, wie schon ein Blick auf Fig. 411 und 412 lehrt. Viel mehr als beim gemischten Chor ist beim Männerchor zu beobachten, daß starke Affekte alle Stimmen in die Höhe treiben. Die posaunenartige Schmetterkraft der Männerstimmen in der oberen Hälfte ihres Umfangs (vgl. Fig. 412, Takt 6b—6c) ist freilich durchaus ohne Analogon im gemischten Chor, da der allzu verschiedene Charakter der Männer- und Frauenstimmen eine ähnliche Einheitlichkeit der Gesamtwirkung nicht zu stande kommen läßt. Wenn Mendelssohn in Fig. 411 in Takt 5a—6a des zweiten Satzes dem Basse das tiefe statt des hohen g und as giebt, so ist offenbar der Zweck die Vermeidung dieses Schmetterklangs; ganz unwillkürlich werden bei dem Hinabsteigen der Bässe (as b g) die oberen Stimmen ihre Klangkraft eindämmen und an die Stelle des schmetternden Vollklangs wird eine gewisse Feierlichkeit und Weihe treten, wie sie im allgemeinen den weiten Lagen eignet. Tiefe Lagen sämtlicher Männerstimmen klingen überaus weich und dunkel wie weit mensurierte Flötenstimmen der Orgel; die Mittellage vermag je nach dem Stärkegrade die Eigenschaften der tiefen oder hohen Lage zu entfalten, nur natürlich nicht den hellen Glanz der höchsten Lage.

Wie dem Sologesange, so stehen auch dem Chorliede alle Bewegungsarten zur Verfügung vom feierlich breiten Choral bis zur wortreichen virtuosen Geschwätzigkeit und dem üppig quellenden Melisma. Ein paar Beispiele mögen den Reichtum an Möglichkeiten, die auch dem Männergesange offen stehen, wenigstens ahnen lassen. Im übrigen muß natürlich auch hier das Hören die wichtigsten Dienste thun. Bei der enormen Verbreitung, welche im 19. Jahrhundert die Pflege des Männergesangs gefunden hat, fehlt es nicht an Gelegenheit dazu, und der heranwachsende Komponist wird, sei es zunächst nur als Zuhörer oder aber als Mitsingender, sei es als Dirigent eines kleinen Chors seiner Phantasie neue Nahrung in Fülle zuführen können. Die aktive Beteiligung als Sänger oder Dirigent ist sehr nützlich und sollte nicht versäumt werden; denn das eingehende Studium der Werke erschließt deren Wesen natürlich in ganz anderer Weise als ein gelegentliches einmaliges Hören.

K. M. v. Weber, dessen „Leyer und Schwert" (Körner) zu den ersten Anfängen der Komposition für Männergesang gehören, fordert sogleich eine erhebliche Beweglichkeit von den Männerstimmen, so in Nr. 2 („Lützows wilde Jagd"):
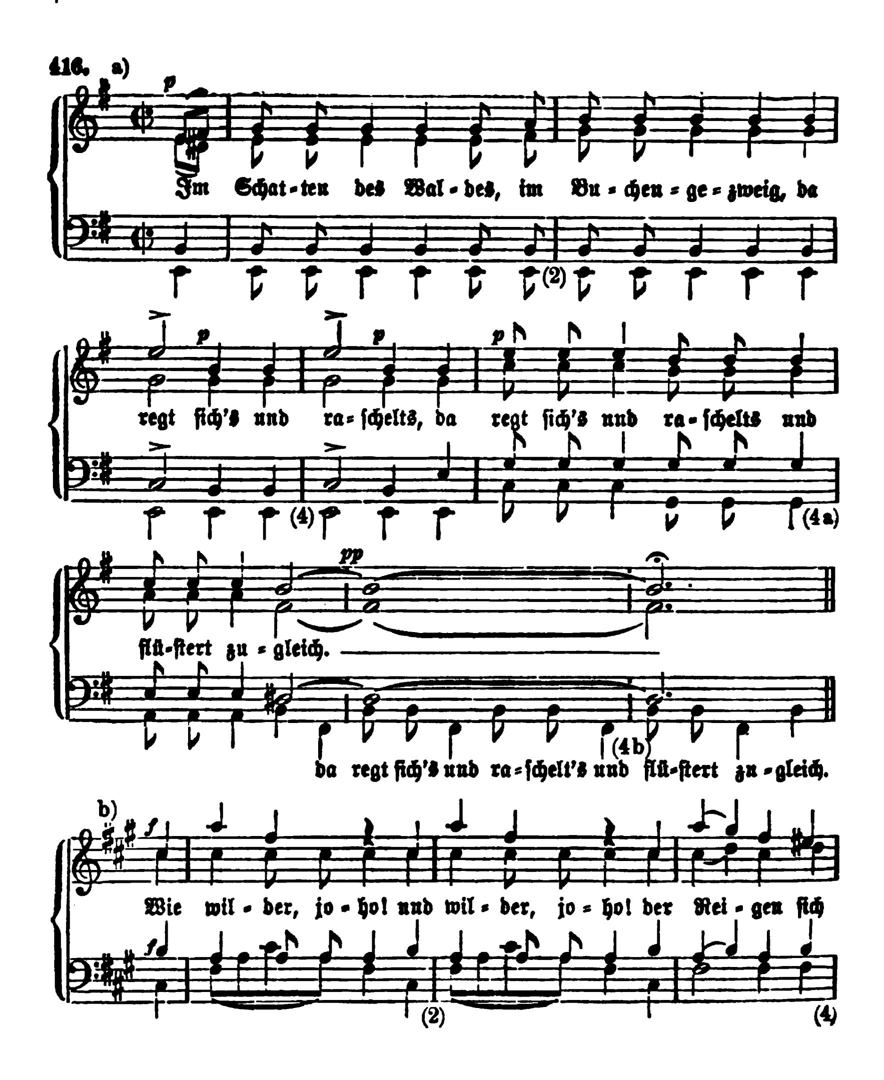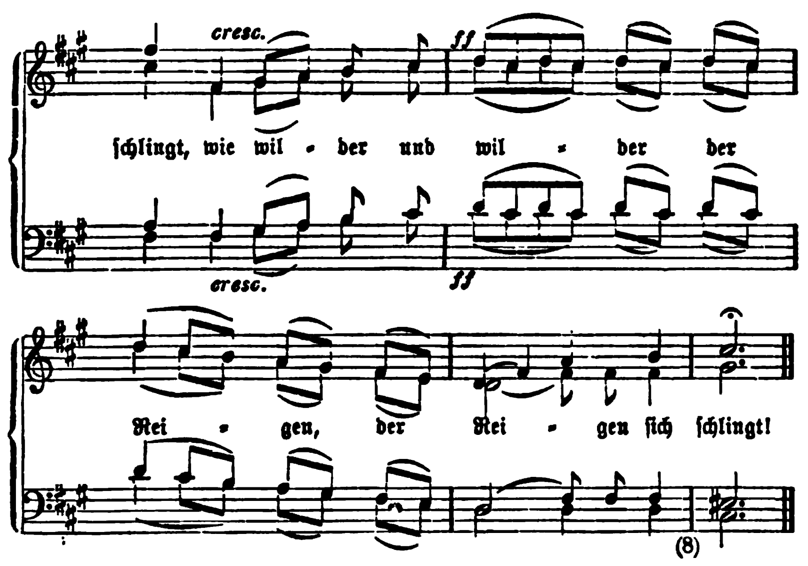


Hier haben wir auch Takt 2 und 4 das Austauschen der Stimmen nach Art von Fig. 413 zur Erhöhung der Beweglichkeit. Aehnliche Beispiele sind sehr häufig; es sei z. B. auch auf Rob. Franz' op. 32 III „Der weiße Hirsch" (Uhland) hingewiesen:



wo Takt 4 der erste Baß ganz ähnlich hervortritt wie im gemischten Quartett oft der Tenor. Ein prächtiges Beispiel für die farbenreiche
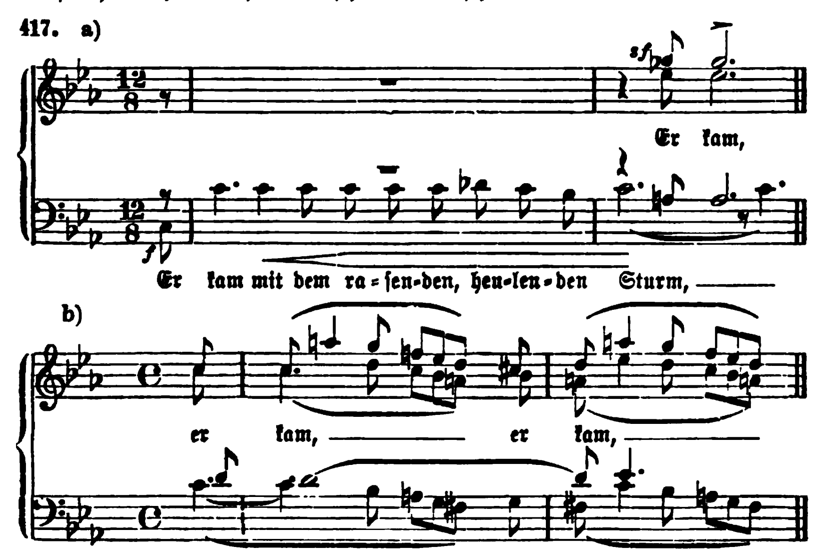
Charakteristik des Männerchors ist Heinrich Marschners op. 195 VI „Zigeunerleben" (Geibel), das unheimliches Waldesdunkel mit den huschenden Gestalten der Zigeuner und wilden Tanz bei Fackelschein mit greifbarer Lebendigkeit zeichnet; ich gebe nur ein paar kurze Proben daraus:





Das Unisono des Nachsatzes von 416 b bildet eine packende Steigerung der glänzenden akkordischen Wirkungen im Vordersatz. Wir schließen an dieses Beispiel gleich ein berühmtes aus neuester Zeit, das die Drastik der Tonmalerei raffiniert weiter steigert und wahrhaftiges Grausen und Entsetzen erregt, nämlich Friedrich Hegars op. 17 „Totenvolk" (Widmann), das die Vernichtung eines tapferen Heeres durch die fürchterliche Macht nordischer Kälte schildert:

417. a)



c)

tappt, tappt, tappt ei - ner Rie - sen - faust
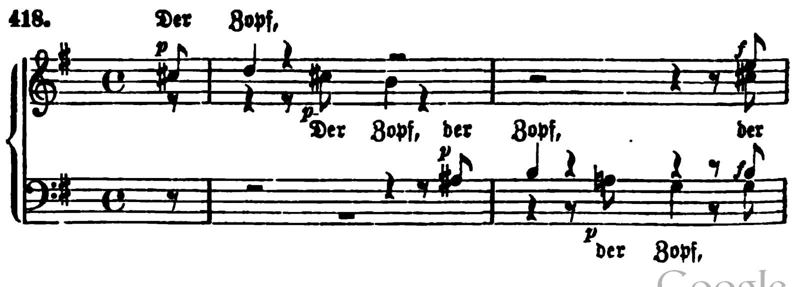
d)
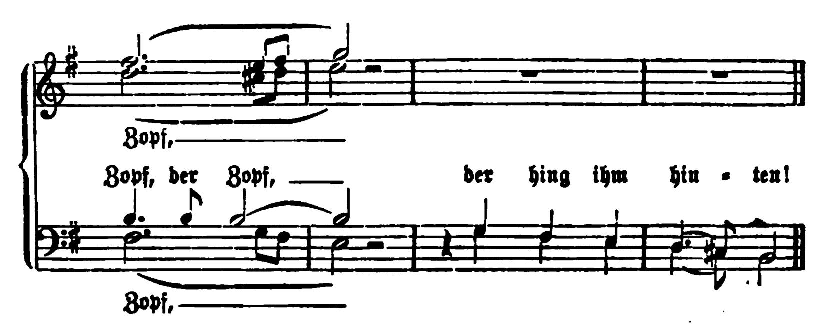
Aus Klüf - ten lu - get des Wal - des Ge - thier, — aus

Klüf - ten lu - get des Wal - des Ge - thier — ꝛc.

Diese Beispiele treten freilich aus dem Rahmen des einfachen Liedes stark heraus, zeigen aber, welche reichen Mittel auch dem Liede für Männerchor zu Gebote stehen. Kehren wir schließlich wieder zu einfacheren Bildungen zurück, so mag uns noch Rheinbergers op. 44 III „Tragische Geschichte" (Chamisso) zeigen, wie die Isolierung der Stimmen, das Zerbröckeln des Chors überaus komisch wirken kann:
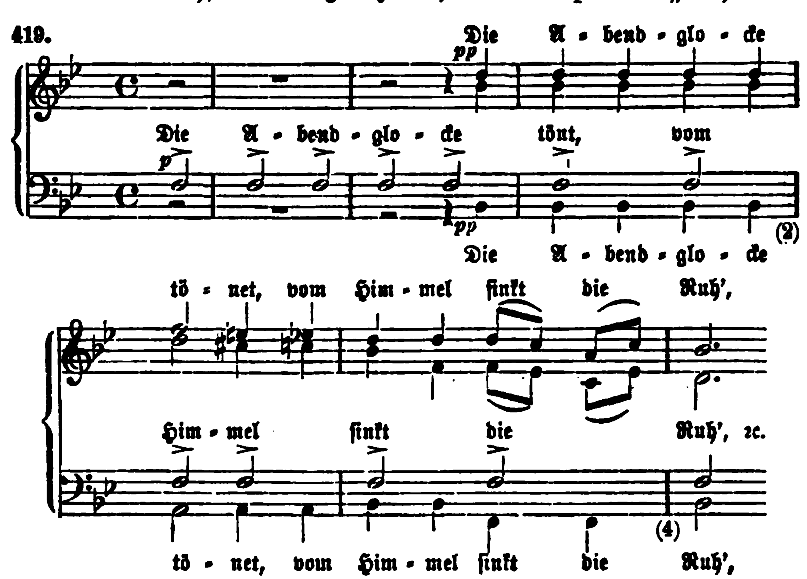
418.





Besonderer Beispiele für den getragenen Gesang des Männerchors bedarf es nicht, da seine Litteratur auch an stark das Sentimentale streifenden Werken überreich ist. Wir schließen unsere kleine Blumenlese mit einem Bruchstück aus Franz **Schuberts** op. 64 I „Wehmut“:
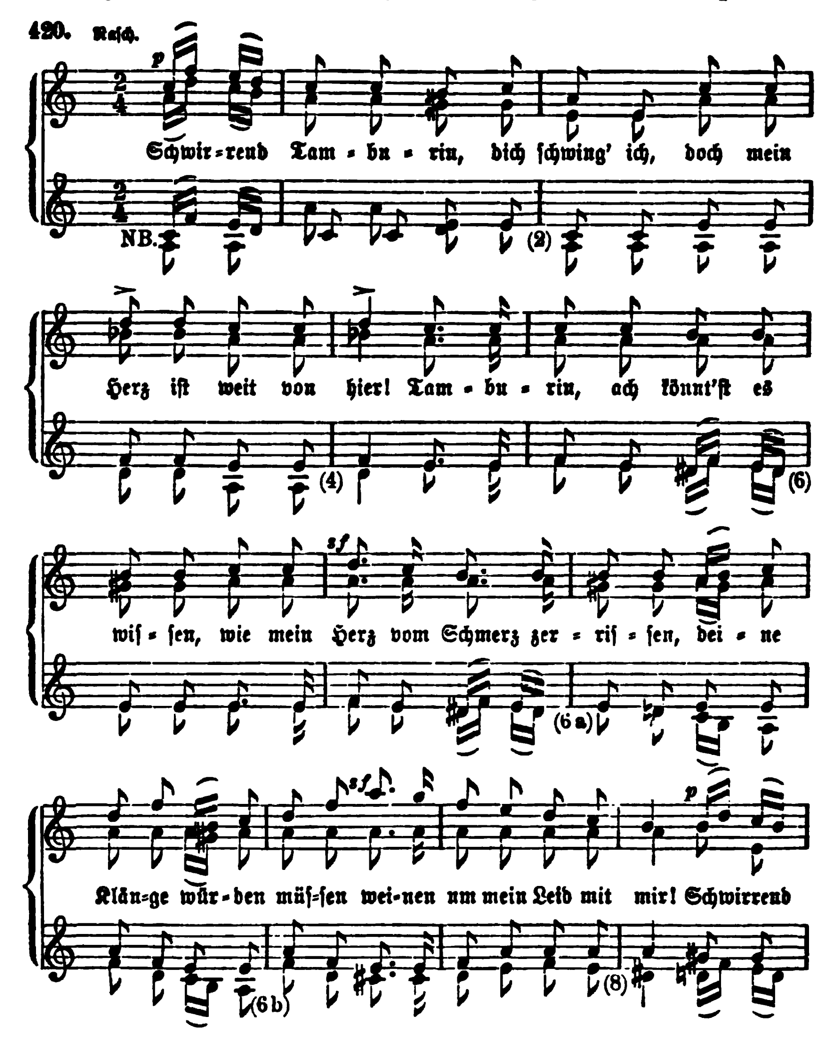
419.
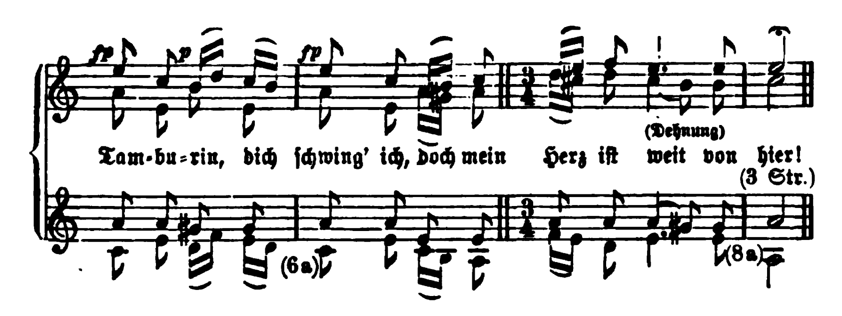


Der Satz für **Frauenstimmen** allein ist, verglichen mit der Litteratur für Männergesang, nur sehr spärlich bebaut, was angesichts der Seltenheit von Damengesangvereinen nicht verwunderlich ist; doch macht die Tenor-Not der gemischten Chorvereine immerhin eine etwas ergiebigere Entwicklung der Litteratur des Chorliedes für Frauenstimmen erwünscht, da mancher in den Männerstimmen schlecht besetzte Uebungsabend demselben gewidmet werden könnte. An erster Stelle müssen wir hier der Frauenchöre **Schumanns** gedenken, die zwar zum Teil ähnlich wie die Lieder für gemischten Chor Klangfarbenexperimente aufweisen,

aber im ganzen glücklicher geraten sind als seine gemischten Chorlieder. Wir lassen uns im Satze für gleiche Stimmen das gelegentliche Zusammenschmelzen zweier Stimmen zu einer (durch Oktavenführung oder Unisono) darum eher gefallen, weil hier Vierstimmigkeit nicht in gleichem Maße durch die Natur vorgezeichnet ist; es ist also nichts einzuwenden, wenn der Komponist mit drei Stimmen sich begnügt und nur, wo er es für nötig erachtet, die reale Vierstimmigkeit entfaltet.

In der ersten der Romanzen für vier Frauenstimmen op. 69:





geht anfänglich (Takt 1) der erste Alt in Oktaven mit dem ersten Sopran, dann aber treten die Stimmen zur einwandfreien Vierstimmigkeit auseinander; Takt 5—6a aber vereinigen sich die beiden Altstimmen, so daß so lange wirklich der Satz nur dreistimmig ist. Beide Arten der Verschmelzung zweier Stimmen haben wir auch in Schumanns op. 91 [1] „Rosmarin“:

421.
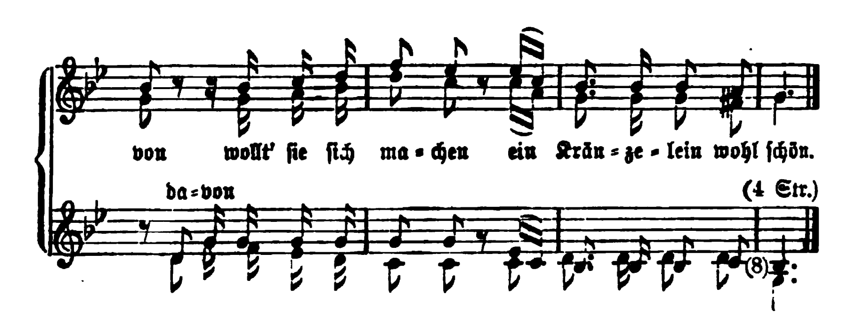
Es wollt' die Jung-fer früh aufstehn, wollt' in des Va-ters

(2) (4)

Gar-ten gehn, roth' Röslein wollt' sie bre-chen ab. Da-von, da-

da-von

(4a) (6)



Hier haben wir Oktavenführung des ersten Sopran und ersten Alt Takt 1—4 und Takt 7, und das Zusammenschließen der beiden Alte Takt 3a—4a. Als Beispiel von Hause aus und durchgeführt dreistimmigen Satzes im Chorlied für Frauenstimmen sei mir gestattet, mein op. 37 anzuführen, dessen erste Nummer „Am Mövenstein" (Geibel) Note gegen Note gesetzt ist; die erste Strophe lautet:

422.

Frisch. *mf* (2) *p* (4)

In blau-er Nacht bei Vollmondschein, was rauscht und singt so

sf *mf* (6)

sü - - - ße? Drei Ni - xen si - tzen am
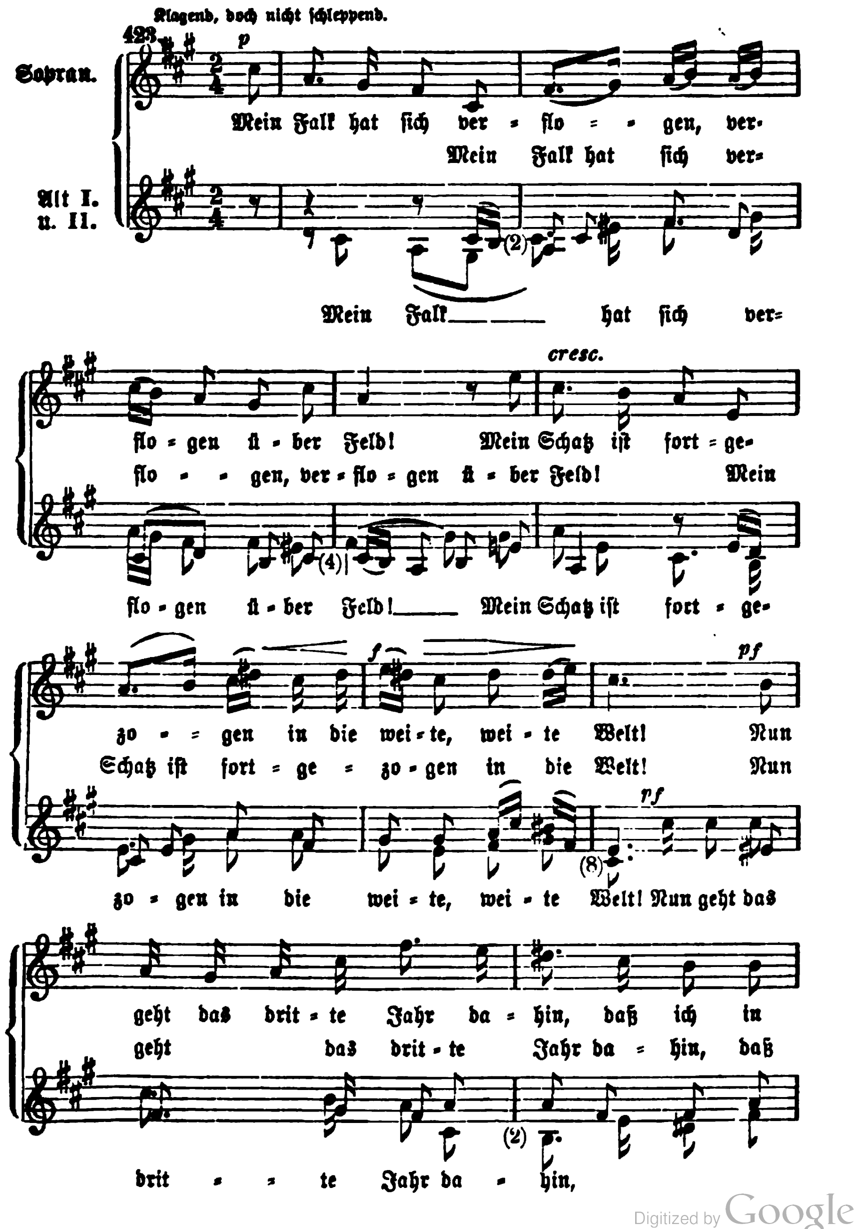
p (6=4) *dim.*
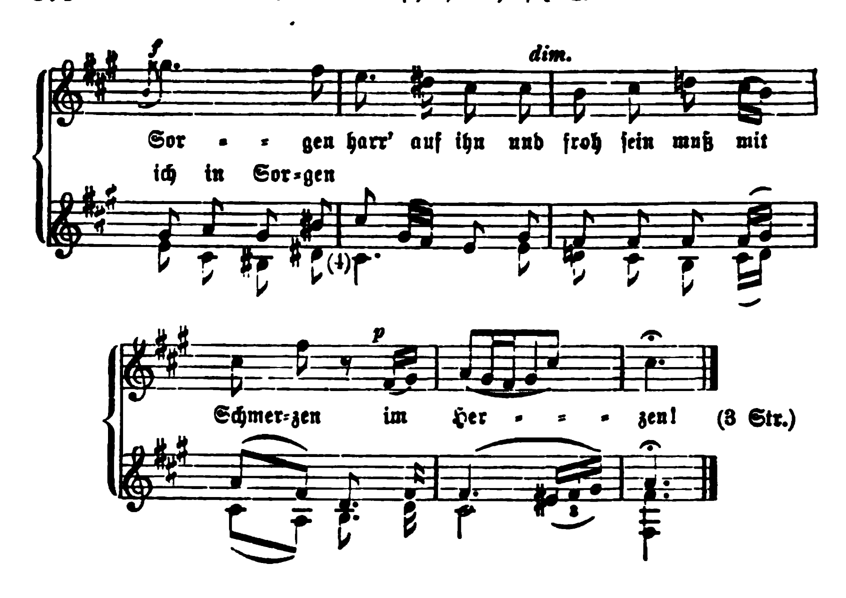
Mö - ven - stein und ba - den die wei - ßen Fü - ße, und

pp (3 Strophen) (8a)

ba - - den die wei - - - ßen Fü - - - ße.
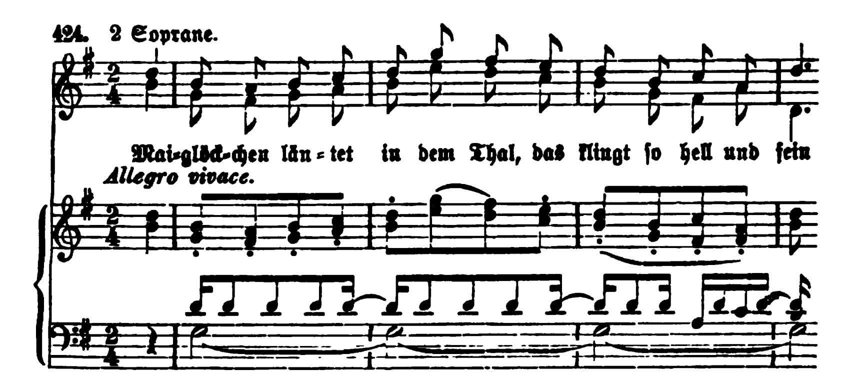
Das zweite Lied „Mein Falk hat sich verflogen“ (Geibel) behandelt die Stimmen freier und bringt anfangs successive Stimmeneinsätze und Uebersteigungen, faßt aber in der zweiten Hälfte der Strophen die Stimmen fest zusammen:





Es läßt sich ja nicht leugnen, daß der Frauenchor in weit höherem Maße als der Männerchor eine instrumentale Begleitung erwünscht macht; der Mangel eines festen Fundaments in der gewohnten Baßlage giebt ihm etwas Luftiges, Verschwebendes, das zwar ausnahmsweise einen eigenartigen Reiz ausübt, auf die Dauer aber das Interesse ermüdet und das Verlangen nach volleren, satteren Farben weckt. Mit der Hinzunahme einer Begleitung entfällt aber freilich mehr oder minder die Rolle der Unterstimmen, die Sopranmelodie harmonisch zu interpretieren, da das die Instrumentalbegleitung besorgt; der begleitete mehrstimmige Gesang wird daher gern die absolute Homophonie aufgeben und die beteiligten Stimmen mehr verselbständigen und in Formen übergehen, welche unser zweiter Band ausführlicher behandelt. Das zweistimmig oder auch dreistimmig Note gegen Note gesetzte Lied mit Instrumentalbegleitung bildet deshalb einen Mischtypus, dessen ästhetische Berechtigung nicht ganz außer Zweifel steht. Indessen — die hübsche Klangwirkung z. B. der Mendelssohnschen „Zweistimmigen Lieder“ mit ihren ewigen Terzen, die nur selten durch Sexten abgelöst werden, deren Doppelmelodie aber obendrein das Klavier noch getreu mitspielt (op. 63^VI):

124. 2 Soprane.



schlägt alle ästhetischen Bedenken siegreich aus dem Felde, und wem's so wie Mendelssohn gesund und fröhlich im Herzen singt, der wird's dann so wie er es innerlich gehört niederschreiben, auch wenn der Lehrer vielleicht ein griesgrämiges Gesicht dazu macht. Ob er dabei zwei Soprane oder einen Sopran und einen Alt oder Tenor und Sopran oder Sopran und Alt, Tenor und Alt oder gar zwei Alt- oder zwei Tenor- oder zwei Baßstimmen für den Gesang erwählt, wird wesentlich vom Text abhängen müssen, um eine dunklere oder hellere Färbung zu erzielen. Auf jeden Fall ist aber auch hier wieder größte Bestimmtheit anzuempfehlen und die Besetzung nicht dem Zufall zu überlassen. Wenn auch gar manches Lied und Duett gegen die ausdrückliche Bestimmung des Komponisten je nach Gelegenheit besetzt werden wird, so soll doch der Komponist niemals so ins Allgemeine hin komponieren, sondern die Stimmen, für die er schreibt, sollen in voller Lebenswahrheit vor seinem inneren Ohr ertönen, und es wäre unrecht, wollte er einen Teil der konkreten Bestimmtheit des geschauten Tonbildes unterdrücken und die Besetzung nicht anzeigen. So gut die zahlreichen Flötenquartette des 18. Jahrhunderts (für Flöte, Violine, Viola und Cello) nicht mit erster Violine statt Flöte besetzt werden können, ohne daß man dabei das deutliche Gefühl hat, daß der Komponist doch wohl allerlei anders gemacht hätte, wenn er nicht der Flöte, sondern der Violine den ersten Part bestimmt hätte (Doppelgriffe, Töne unterhalb c u. a.), ebensowenig sollte man ein Duett oder Terzett anders wie vorgeschrieben besetzen, ohne sich Rechenschaft zu geben, daß man etwas thut, wofür der Komponist nicht ganz verantwortlich zu machen ist. Tenor und Sopran ergeben doch eine recht stark abweichende Wirkung von derjenigen zweier Soprane, und gar die Besetzung des zweiten Soprans mit Alt und des ersten Soprans mit Tenor stellt vollends die Klangwirkung auf den Kopf. Nach dieser Richtung kann die Liedkomposition noch manche schärfere Präzisierung, manche bewußtere Ausbeutung der Klangwirkung bringen, weniger seitens des Kompo-

nisten, für welche ich vielmehr die allerbestimmteste Vorstellung der Besetzung annehme, als seitens der Ausführenden. Wo der Komponist die Besetzung zu bestimmen unterlassen hat, ist die Aufgabe hochinteressant, zu ergründen, welche Besetzung wohl dem Komponisten bei der Komposition vorgeschwebt hat.

Wir stellen nun die

Zehnte Aufgabe,

die Komposition von Chorliedern für Männerstimmen allein oder Frauenstimmen allein, lassen für letztere die eventuelle Wahl der Dreistimmigkeit offen und geben auch frei, den Frauenstimmen eine stützende Klavierbegleitung beizugeben, was nach den Uebungen in der Ausarbeitung von Klavierliedern keinerlei Schwierigkeit machen kann. Auch das zweistimmige Lied (mit Angabe der Besetzung) mit Klavierbegleitung werde hier nicht abgelehnt, komme aber nur in seinen einfachsten Formen zur Uebung.

§ 4. Die Kirchentöne.

So bestimmt wir den Gedanken ablehnen mußten, daß es Aufgabe der Kompositionslehre sein könnte, den Stil vergangener, überwundener Epochen zu lehren, so scheint doch etwas dergleichen sich als unabweisbar aufzudrängen, wenn es gilt, Melodien, die einer Jahrhunderte zurückliegenden Zeit entstammen, stilgerecht mehrstimmig zu bearbeiten. Dies gilt sowohl für weltliche als ganz besonders auch kirchliche Melodien aus dem Mittelalter, d. h. aus einer Zeit, welche nicht ausschließlich mehrstimmig musizierte, sondern etwa noch in der Weise des Altertums sich an unbegleitetem Einzelgesang genug sein ließ, für den nicht in gleichem Maße wie für den mehrstimmigen Satz die positive Schlußbildung erforderlich schien. In unserer modernen harmonisch durchgeklärten Musik ist nicht nur der Schluß mit dem den Angelpunkt der Harmonik der Tonart bildenden Akkorde der Tonika eine selbstverständliche Forderung, sondern auch der Anfang zeigt nur bei einem kleinen Prozentsatz eine andere Harmonie als die tonische, so daß zumeist das A – B – A auch in dem engsten Sinne der Wegwendung von und der Wiederzurückwendung zu der Tonika in Anfang und Schluß seine Verwirklichung findet. Es ist eine bereits von mir an verschiedenen Stellen zur Sprache gebrachte Thatsache, daß die mittelalterliche und antike Monodie sich gerade dadurch von der auf mehrstimmige Behandlung berechneten modernen unterscheidet, daß sie dieses absolute Bedürfnis des positiven Schlusses nicht hat,



ja demselben sogar geflissentlich aus dem Wege geht. Mag diese Formulierung übertrieben klingen, etwas dergleichen muß sogar intuitiv die antike Kunstübung geleitet haben, denn daß gerade die unserer modernen Durtonart entsprechende Harmoniebewegung dem Altertum und frühen Mittelalter fremd ist, macht eine ähnliche Annahme zur Notwendigkeit. Wenn ich hier einige Bemerkungen über das Wesen der Kirchentöne sowie der altgriechischen Tonarten einschalte, so sehe ich mich dazu gezwungen durch die Notwendigkeit, wenigstens einigermaßen das Verständnis solcher alten Melodien zu erschließen, die sich der modernen Harmonisierung entweder geradezu widersetzen oder doch auf ganz eigenartige Widersprüche stoßen, welche ihre volle Belebung in der Phantasie fast zur Unmöglichkeit machen, wenn nicht der Schüler schon durch häufiges Hören mehrstimmiger Bearbeitungen derartiger Melodien ohne theoretische Vorbereitung sich in den Geist derselben hineingefunden hat. Immer wieder ist aber daran festzuhalten, daß was gelernt werden muß, ins Gebiet der Theorie, also auch der Kompositionslehre gehört, die auch hier kürzere Wege zu weisen wissen wird, als den der allmählichen Gewöhnung und Reproduktion aus den gesammelten Fonds des Gedächtnisses. Welche bedeutsame Rolle das sich der Durdominante enthaltende reine Moll in der älteren Melodik spielt, ist bereits gelegentlich angedeutet worden. Haben wir aber bisher vermieden, das reine Moll gegenüber dem heute allgemein üblichen gemischten besonders zu betonen, so ist hier der rechte Ort, diese Reserve aufzugeben und vor allem erst einmal den natürlichen Schlüssel für die eigenartige Konstruktion und Schlußbildung vieler alten Kirchenmelodien wie auch schottischer, skandinavischer und slavischer Weisen zu geben in dem Hinweis auf die unserer von Prim zu Prim der Durtonika laufenden Durtonleiter gegensätzliche von Prim zu Prim der Molltonika laufende Tonleiter:

e′ d′ c′ h a g f e

also die „Molltonleiter mit kleiner Sekunde“, für welche gerade die Schlußbildungen mit der kleinen Sekunde (von oben) charakteristisch sind. Wie dergleichen in reinem Mollsinne erfundene Melodien zu harmonisieren sind, kann ja freilich nach unserer Darstellung nicht zweifelhaft sein. Gerade für die sich damit ergebende Harmonisierung trifft aber auch das nicht zu, was ich als Hauptunterschied älterer und neuerer Melodik bezeichnete, das Fehlen des positiv abschließenden Zurücklaufens der Melodie in die tonische Harmonie. Denn es ist eine bereits durch die geschichtliche Forschung erhärtete Thatsache, daß die Gewöhnung an den mehrstimmigen Tonsatz in alte Melodien einen Sinn hineingetragen hat, der ihnen ursprünglich gar nicht eignet. Gegen Ende des Mittelalters bricht allgemein eine harmonische Auffassungsweise durch, welche für den abschließenden Ton einer Melodie Grundtonbedeutung annimmt, d. h. auf demselben einen Dreiklang aufbaut. Wir haben daher zweierlei Standpunkte auseinanderzuhalten,

den **natürlichen**, der der immanenten Harmonie der alten Melodien gerecht wird und den **historischen**, welcher mit der Deutung einer Zeit rechnet, welche die Stilprinzipe zweier Perioden durcheinander wirrte. Es würde z. B. grundfalsch sein, antike griechische Melodien, deren wir ja dank den neueren Funden der Archäologen eine Anzahl aus vorchristlicher Zeit besitzen, in einer Weise zu harmonisieren, welche für Melodien ähnlichen Umfangs und ähnlicher Schlußbildung aus dem 16. oder 17. Jahrhundert erforderlich ist.

Allerdings sollten ja eigentlich Melodien, die dem Zeitalter der Herrschaft der absoluten Monodie angehören, überhaupt nicht mehrstimmig gesetzt werden. Die neuerdings öfter versuchten Chor- oder gar Orchesterbearbeitungen altgriechischer Hymnen sind und bleiben an sich ein ungerechtfertigtes Unterfangen, sofern die Griechen selbst bei festlich-feierlichem Vortrag ganz bestimmt nichts weiter mit diesen Melodien angefangen haben, als sie mit Männer- und Frauenstimmen und vielleicht auch mit allerlei Instrumenten unisono vorzutragen. Trotzdem bleibt aber das Bestreben, der Gegenwart, die harmonische Bedeutung zu enthüllen, welche das Altertum diesen Melodien beilegte, ehrenwert, und es steht außer Frage, daß jemand, der einmal eine dorische Melodie in reiner Mollharmonisierung gehört hat, fortan dieselbe auch ähnlich hören wird, wenn der Apparat der Mehrstimmigkeit weggelassen wird, während er ohne solche Einführung in ihren eigentlichen Sinn leicht dazu neigt, bunt wechselnde moderne Deutungen anzuwenden. Um die Kirchentöne mit der eigenartigen schwankenden Harmonik ihrer späteren mehrstimmigen Behandlung zu begreifen, muß man vorerst die antiken Skalen richtig auffassen, weil erst dadurch die seltsame historische Komplikation der Harmonik der Kirchentöne verständlich wird.

Die Griechen unterschieden vier Haupttonarten, d. h. Tonleitern (ἁρμονίαι), Melodieschemata, nämlich die mit Tönen der Grundskala in folgender Art auszudrückenden:

1. e′ d′ c′ h a g f e = Dorisch.
2. d′ c′ h a g f e d = Phrygisch.
3. c′ h a g f e d c = Lydisch.
4. h a g f e d c H = Mixolydisch.

sowie die ihren Namen nach von diesen abgeleiteten:

5. a g f e d c H A = Hypodorisch.
6. g f e d c H A G = Hypophrygisch.
7. f e d c H A G F = Hypolydisch.
8. e d c H A G F E = Hypomixolydisch (= 1)

Wie die Bögen für die Halbtöne ausweisen, sind nur 1 und 8 (dorisch und hypomixolydisch) in ihrer Intervallfolge identisch. Die

griechischen Theoretiker betrachten aber alle diese Skalen nur als verschieden begrenzte Ausschnitte einer dorischen Skala, d. h. eigentlich hörte der Grieche, wie es scheint, stets im Sinne der Mollauffassung der Grundskala (vergl. S. 16), so daß nur die von Prim zu Prim der Molltonika verlaufende dorische Skala ihnen als eigentlich positive, normale erscheinen konnte. Es ist daher wohl begreiflich, daß allgemein von Plato, Aristoteles und den speziellen Musiktheoretikern des Altertums der dorischen Tonart die erste Stelle angewiesen wird, so wie wir heute unzweifelhaft alle Tonartencharakteristik ausgehend von dem zentralen C-dur entwickeln. Aber die Verschiebung der Oktavausschnitte (Oktavengattungen) hatte doch noch einen anderen Sinn, als etwa heute unsere Transpositionen durch Einführung erhöhter oder erniedrigter Töne; denn diese Transpositionen hatten die Griechen ebenfalls gerade so wie wir. Der Umstand, daß die Transpositionen der Grundskala mit denselben Namen belegt wurden, wie die Oktavengattungen, hat es verschuldet, daß das Tonartenwesen der griechischen Musik etwas schwer übersichtlich wurde. Wie nämlich die Griechen alle theoretischen Erörterungen an die Oktave e'—e anknüpften (z. B. die Untersuchung über den Bau der Skala, die Unterscheidung des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tongeschlechts u. s. w.), so entwickelten sich auch die transponierten Skalen durch Einführung von Kreuzen und Been in diese Normaloktave und dann ergab sich für dieselbe bei jeder Transposition eine veränderte Lage der Halbtöne, d. h. die zwischen e' und e laufende Skala nahm nacheinander alle die oben verzeichneten Formen der Oktavengattungen an und die Transpositionen erhielten deren Namen, nämlich mit:

1 ♯ : e' d' c' h a g fis e = 5. Hypodorisch.

2 ♯ : e' d' cis' h a g fis e = 2. Phrygisch.

3 ♯ : e' d' cis' h a gis fis e = 6. Hypophrygisch.

4 ♯ : e' dis' cis' h a gis fis e = 3. Lydisch.

5 ♯ : e' dis' cis' h ais gis fis e = 7. Hypolydisch.

1 ♭ = e' d' c b a g f e = 4. Mixolydisch.

Sehen wir von noch weiteren, erst in späterer Zeit auch von den Griechen angenommenen Transpositionen ab, welche e selbst in es verwandeln (bis zu 6 ♯ und 6 ♭), so haben wir in diesen einschließlich der dorischen Grundskala sieben Formen der Skala gerade so wie in den S. 382 mitgeteilten sieben Oktavengattungen die sieben denkbaren Begrenzungen einer Melodie durch eine der sieben Stufen der Skala vor uns, nämlich (je nach dem harmonischen Sinne des Anfang und Ende bildenden Tons):
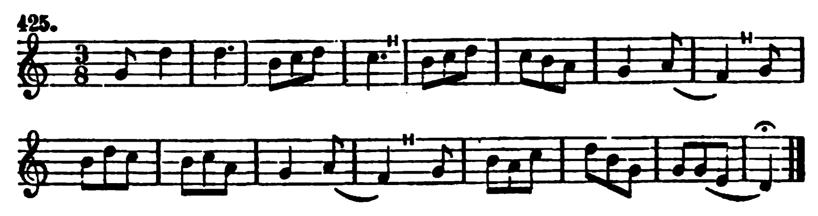
I der °T: Dorisch; V der °T: Hypodorisch; III der °T: Lydisch.
[I der °S: Hypodorisch]; V der °S: Phrygisch; III der °S: Hypolydisch.
I der °D: Mixolydisch; [V der °D: Dorisch]; III der °D: Hypophrygisch.

Somit ist die dorische Tonart die von Prim zu Prim der Tonika, also allein mit positivem Anfang und Schluß verlaufende, und nächst ihr müssen die von Quint zu Quint der Tonika laufende hypodorische und die von Terz zu Terz laufende lydische Skala im Sinne der Molldeutung der Grundskala den bestimmtesten Charakter haben, während die mit einem Tone einer der beiden Dominanten beginnenden und schließenden Skalen: Phrygisch (V der °S), Hypolydisch (III der °S), Mixolydisch (I der °D) und Hypophrygisch (III der °D) notwendig durch die mangelnde Bestimmtheit von Anfang und Schluß etwas eigenartig Schwebendes, einer Frage ähnliches erhalten müssen. Ein ganz ähnliches Resultat würde sich auch ergeben, wenn wir die Deutung der Grundskala im Dursinne mit in Frage zögen; wenn auch schwerwiegende Gründe verbieten, diese Art der Deutung für das Altertum anzuwenden, so hat es immerhin einen gewissen Sinn und praktischen Nutzen, auch die damit sich ergebenden Melodiebildungen zu prüfen, da gewisse neueste Strömungen darauf drängen, die mit der Prim (der Moll- oder Durtonika) beginnenden und endenden Skalen wieder aus ihrer Alleinherrschaft zu verdrängen. Zugleich gewinnen wir damit wertvolles Material für die Beurteilung der späteren Kirchentöne. Die Möglichkeiten der Skalenbegrenzung im Dursinne sind:

1. von Prim zu Prim der T = c d e f g a h c′.
2. von Quint zu Quint der T = g a h c′ d′ e″ f′ g′.
3. von Terz zu Terz der T = e f g a h c′ d′ e′.
4. von Prim zu Prim der D = g a h c′ d′ e′ f′ g′ (= 2).
5. von Quint zu Quint der D = d e f g a h c′ d′.
6. von Terz zu Terz der D = H c d e f g a h.
7. von Prim zu Prim der S = F G A H c d e f.
[8. von Quint zu Quint der S = c d e f g a h c = 1].
9. von Terz zu Terz der S = A H c d e f g a.

Gerade der Umstand, daß die antike Monodie des Apparats der effektiven Mehrstimmigkeit gänzlich entbehrte, macht es gewiß sehr wohl begreiflich, daß die Ausbeutung der verschiedenartigen Ausdruckswerte, welche solchem Beginnen und Enden (natürlich auch bei Stellen stärkerer Gliederung innerhalb der Melodie) notwendig eignet, eine große Rolle für die Melodieerfindung spielte. Nur ein kurzes Beispiel, nämlich die 1883 in Kleinasien aufgefundene Grabschrift des Seikilos, mag eine konkrete Vorstellung von diesen dem Zeitalter der Harmonie abhanden gekommenen Formen der Melodik geben:

425.



Andere Beispiele antiker Melodik siehe im Anhange von C. von Jans „Musici scriptores graeci“ (1895, Anhang verbessert 1899), sowie in Gevaerts „Mélopée antique“ ꝛc. (1895) und den gangbaren Geschichtswerken, einen Versuch der Harmonisierung eines antiken Hymnus im reinen Mollsinne in meiner Studie „Notenschrift und Notendruck“ (1896). Es ist hier nicht der Ort, darauf näher einzugehen, wohl aber ist es wünschenswert, daß das Wesen des Unterschieds der Standpunkte begriffen werde; derselbe beruht darin, daß die antike Melodiebildung jede Stufe der Skala zum Ausgangs-, End- und überhaupt Stützpunkt machen kann, so daß man — kurz und gut vom modernen Durstandpunkte aus — auf der Prim, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte ja Septime der Durskala oder aber — der Auffassung des Altertums besser entsprechend, auf der Prim, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime der Mollgrundskala basierte Melodien unterscheiden kann. Helmholtz hat in der „Lehre von den Tonempfindungen“ (4. Aufl., S. 476 u. m.) die Benennungen Quartengeschlecht, Sextengeschlecht ꝛc. im ähnlichen Sinne gebraucht, aber dabei wohl nicht eben glücklich der Benennung das Intervall zu Grunde gelegt, welches die Tonikaprim zum Ausgangstone der Skala bildet (z. B. g a h c d e f g ist Quartengeschlecht, weil die Tonikaprim Quarte der Skala ist).

Das hier entwickelte Prinzip der Melodiebildung hielt sich tief in das Mittelalter hinein und ist z. B. noch in vielen Troubadour- und Minnesängerliedern deutlich erkennbar. Doch übertrug man mit der Entwicklung der mehrstimmigen Musik im späteren Mittelalter allmählich mehr und mehr Anschauungen, welche mehr unserer modernen Praxis entsprechen, auf altüberkommene und natürlich dann auch auf neuerfundene Weisen. Der Schlußton einer Melodie erhielt darum, weil die junge Mehrstimmigkeit dem Tenor im Diskant und Kontratenor höhere Stimmen gegenüberstellte, mehr und mehr die Bedeutung eines Grundtons im Sinne der heutigen Harmonielehre. Das gab freilich eine starke Wandlung der Bedeutung der alten Skalen, welche mit einer mißverständlichen Verschiebung der Namen in die theoretischen Werke des Mittelalters übergegangen waren. Am stärksten hatte die Favoritskala des Altertums, die von Prim zu Prim der Molltonika laufende dorische der Griechen, welche wir unter den „Kirchentönen“ als „phrygische“ wiederfinden:

e′ d′ c′ h a g f e

unter dieser Umwandlung zu leiden. Der in so vielen alten Melodien anzutreffende Schluß mit dem Halbtonschritt nach unten (f e) blieb in seinem alten Sinne $\begin{pmatrix} III & I \\ S & T \end{pmatrix}$ noch deutlich und wohlerhalten, solange nur ein Diskant dem f e ein d' e' gegenüberstellte, wurde aber ganz verwischt, als eine Mittelstimme zwischen die beiden e ein h einschob. Machen wir uns durch eine schematische Uebersicht so schnell und so einfach als möglich klar, welche harmonische Deutungen durch solches Auflagern eines Dreiklangs auf den Grenzton der Skala sich ergeben, so wird die weitere Geschichte der Kirchentöne wohl verständlich. Als Haupttonarten definieren die mittelalterlichen Theorien nicht mehr die auf e d C und H basierten, sondern die auf d e f und g aufgebauten:

1. d e f g a h c d = Dorisch (antik: Phrygisch) I. Kirchenton.
2. e f g a h c d e = Phrygisch (antik: Dorisch) III. Kirchenton.
3. f g a h c d e f = Lydisch (antik: Hypolydisch) V. Kirchenton.
4. g a h c d e f g = Myxolydisch (antik: Hypophrygisch) VII. Kirchenton

leiten aber von diesen „authentischen" je eine um eine Quarte (!) tiefer liegende „plagale" Nebenform ab, wie das Altertum die eine Quinte tiefer liegende als Nebenform behandelte:

1a. A H c d e f g a = Hypodorisch (antik ebenso) II. Kirchenton.
2a. H c d e f g a h = Hypophrygisch (antik: Mixolydisch) IV. Kirchenton.
3a. c d e f g a h c = Hypolydisch (antik: Lydisch) VI. Kirchenton.
4a. d e f g a h c d = Hypomixolydisch (= 1) VIII. Kirchenton.

Diese vier „plagalen" Töne waren aber nun in viel stärkerem Maße von den Haupttönen abhängig, da sie nicht andere, sondern dieselben Schlußtöne hatten wie die authentischen und sich nur durch den Umfang der Melodiebewegung von denselben unterschieden:

A H c **d** e f g a h c' d': Dorisch und Hypodorisch, Finalton d.

H c d **e** f g a h c' d' e': Phrygisch und Hypophrygisch, Finalton e.

c d e **f** g a h c' d' e' f': Lydisch und Hypolydisch, Finalton f.

d e f **g** a h c' d' e' f' g': Mixolydisch und Hypomixolydisch, Finalton g.

Die auf die Finaltöne aufgebauten Dreiklänge geben dem ersten und zweiten authentischen Tone nebst ihren plagalen Mollbedeutung und dem dritten und vierten mit ihren plagalen Durbedeutung. Von den

sämtlichen von uns oben (S. 384) entwickelten Möglichkeiten der Bedeutung des Anfangstons kamen also nur mehr in Frage:

d als V der °S
e als V der °D (nicht als I der °T!)
f als 1 der S⁺
g als 1 der D⁺.

Wir stehen also vor der merkwürdigen Thatsache, daß die Kombinationen, welche die Vertretung einer Dur- oder Molltonika durch den Schlußton repräsentieren, gänzlich fehlen, so daß für sämtliche Kirchentöne eigentlich positive, vollbefriedigende Schlußbildungen ausgeschlossen sind. Die Kette von drei Moll- oder drei Durakkorden, welche der Grundskala entspricht, erhält also den sonderbaren Zwittersinn, daß nicht der centrale, sondern einer der beiden Außenklänge als dominierend verstanden werden soll:

Dorisch (I, II) — Phrygisch (III, IV)
d f a c e g h

Lydisch (V, VI) — Mixolydisch (VII, VIII)
f a c e g h d

Der unserem modernen harmonischen Wesen widerstreitende Charakter der mehrstimmig behandelten Kirchentöne beruht nun thatsächlich darauf, daß der Akkord, der in dieser Tabelle mit dem Namen des Kirchentones versehen ist, zu Anfang und Ende ganzer Sätze oder ihrer Teile gebracht und auch sonst möglichst in den Vordergrund gestellt wird, so daß das *Vorwiegen einer Dominante an Stelle der centralen Tonika* stark bemerkbar ist. Das durch die Mehrstimmigkeit immer bestimmter sich herausbildende Verlangen nach wirklicher Schlußbildung führte aber für die Hauptruhepunkte bildenden „Klauseln" zu allerlei Abweichungen von der strengen Festhaltung der Grundskala bezw. einer ihrer Transpositionen; diese Abweichungen, die sogenannten „Lizenzen", bestanden aber in nichts anderem als der Einführung chromatischer Töne, welche in diesen Klauseln den betreffenden Akkord zum centralen, zu einer wirklichen Tonika im modernen Sinne machten. Dem Dorischen wurde in den Klauseln die Einführung von cis, auch von b statt h gestattet:

g h^b d f a c^♯ e
Dorisch

wodurch es ganz und gar zu unserem D-moll wurde; selbst bei möglichster Vermeidung von b, die besonders nach Herausbildung der

modernen Tonarten als Charakteristikum des Dorischen festgehalten wurde, ist doch das Dorische in dieser Gestalt für das moderne Musikgefühl kein Rätsel mehr. Dem Lydischen wurde ebenfalls b statt h für die Klauseln freigegeben (unser modernes Dur hat sich in der Gestalt der Lydischen mit b schon sehr früh stark zwischen die Kirchentöne eingenistet):

h ♭ d f a c e g

Lydisch.

Dem Mixolydischen gestattete man wie dem Dorischen die Einführung des Leittons zur Finalis (fis), wodurch es zu G-dur wurde:

c e g h d f♯ a

Mixolydisch.

Nur für das Phrygische erwies sich die Einführung des Subsemitoniums (dis als Leitton zu e) als gänzlich unthunlich, da die altüberkommene Schlußbildung mit der fallenden kleinen Sekunde f e die übermäßige Sexte f dis ergeben haben würde. So behalf man sich denn in einer anderen Weise, die ebenfalls dem modernen Harmoniegefühl gerecht wird, indem man an Stelle des E-moll-Akkords beim Schluß den E-dur-Akkord einführte:

Phrygisch.

d f a c e **gis** h

Der „phrygische Schluß" ist daher thatsächlich ein Halbschluß auf der Durdominante. Es bedarf nicht der Darstellung, die auch nicht hierher gehört, wie nun aus diesen Anfängen schnell die modernen Tonarten herauswuchsen; das 16. Jahrhundert gab denselben bereits volles Bürgerrecht durch Aufstellung zweier neuen Kirchentöne nebst ihren plagalen, des IX—XII:

Aeolisch (IX) / Jonisch (XI)

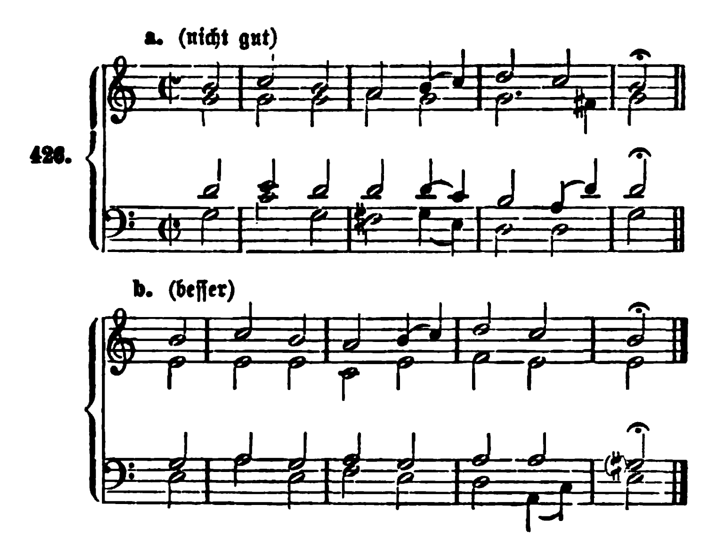
E F G A H c d e f g a und G A H c d e f g a h c

Hypodolisch (X) / Hypojonisch (XII)

Ein nicht unwesentlicher Umschwung kam übrigens noch im Laufe des 16. Jahrhunderts in die Behandlung der Kirchentöne durch den Uebergang der Führerrolle vom Tenor auf den Sopran. Das häufige Vorkommen von Melodien, die beim Fehlen jeglicher Vorzeichnung die E-moll-Harmonie stark ausprägen, ist ganz entschieden darauf zurückzuführen, daß dieselben als Diskante einer im älteren Sinne dorischen Tenormelodie entstanden sind. Ganz mit Unrecht glaubt man in solchen Melodien „hypophrygische" sehen zu müssen.

Dieser etwas weit ausholende Exkurs war unvermeidlich, um das Schlußfazit zu ziehen, daß die Ausprägung eines der eigentlichen Kirchentöne (des 1.—8.) das möglichste Vermeiden der die Kirchentöne mit dem modernen Dur und Moll identifizierenden Lizenzen bedingt. Eine spezifisch „dorische" Wirkung kann nur entstehen, wenn in D-moll h eingeführt wird, ohne daß ein direkt anschließendes cis dasselbe in der uns geläufigen Weise rechtfertigt; „lydische" Wirkungen beruhen auf der Einführung von h in F-dur, ohne daß dadurch die Modulation nach C-dur erfolgt; „mixolydisch" ist die Benutzung des f in G-dur ohne Modulation nach C-dur und „phrygisch" erscheint ein Tonsatz nur dann, wenn er ein E-moll ausprägt ohne dis und fis zu benutzen. Also auch der „phrygische" Schluß ist nicht eigentlich eine phrygische Wirkung, sondern im Gegenteil ein Herausweichen aus der charakteristischen Färbung des Kirchentons wie alle anderen den Weg in die modernen Tonarten weisenden Lizenzen.

Wesentlichen Anteil an dem Zustandekommen solcher den Geist einer vergangenen Zeit atmenden Wirkung hat aber die möglichste Beschränkung auf die leitereigenen konsonanten Harmonien, zwischen denen Dissonanzen nur in der Gestalt vorbereiteter und normal aufgelöster Vorhalte sich einschieben. Mischungen von Dur- und Mollakkorden, wie sie sich leitereigen ergeben, sind dabei nicht zu meiden, sondern wirken speziell charakteristisch (z. B. im Dorischen die unvermittelte Folge der Harmonien D-moll und G-dur, im Mixolydischen ebenso die von G-dur und D-moll, im Lydischen die von F-dur und E-moll, im Phrygischen die von E-moll und F-dur u. s. w.). Diese Winke sind aber wiederum keine Rezepte, sondern sollen nur die schnellere Gewinnung von Resultaten der Beobachtung praktischer Beispiele vermitteln; es versteht sich, daß auf dem heikeln Gebiete solcher besonderen Harmoniewirkungen erst recht die Phantasie mit ihrer immanenten Logik die Führung behält. So gewiß die absichtliche Nachbildung des Stiles vergangener Zeiten künstlerisch verwerflich ist, so gewiß ist doch die Würdigung der packenden Ausnahmswirkungen, welche seinen Schöpfungen eignen und Aufnahme ihrer Bedingungen in den heutigen Vorstellungskreis zu billigen und anzustreben; den Weg dazu haben wir gezeigt, er führt über die deutliche Herausstellung und Festhaltung von Dominantwirkungen, und die Verallgemeinerung der Begriffe Halbschluß und Trugschluß, wie sie in meiner Harmonielehre ausführlich dargelegt ist (Vereinf. Harm. S. 106 ff.). Ein wenig Emanzipation von dem fortgesetzt stereotypen Kadenzieren mit T—S—D—T gehört vor allem dazu, wenn man älteren Choralmelodien gerecht werden will. Der Anfang des Chorals „Es wolle Gott uns gnädig sein" kann wohl von einem mit dem Wesen der Kirchentöne nicht vertrauten kurz und gut in reinem G-dur gesetzt werden (Fig. 426a), geht dann aber seines altertümlichen Gepräges ganz verlustig:



Das G-dur wird freilich überhaupt durch den weiteren Verlauf Lügen gestraft und müßte dem Choral seine innere Logik rauben.
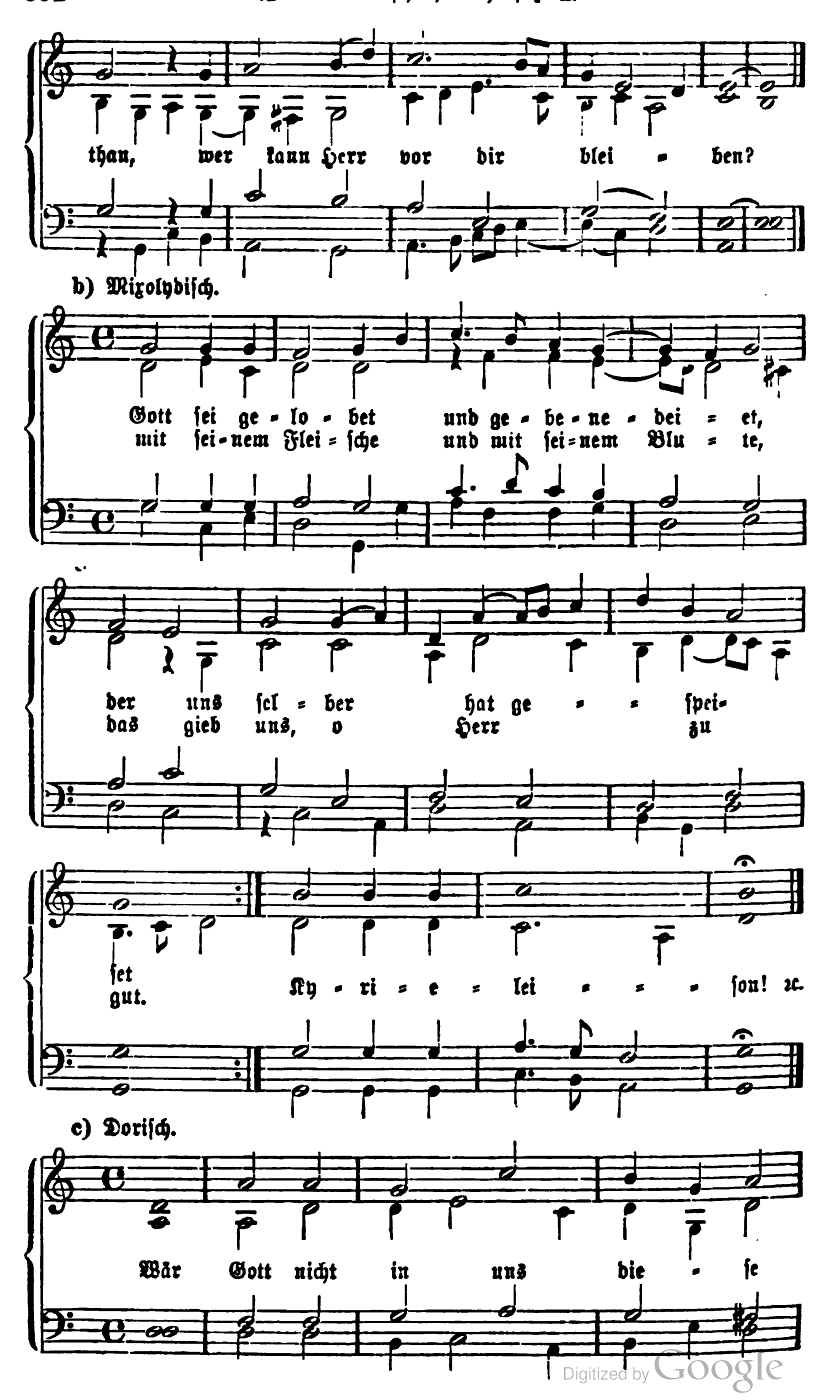
Ein paar Bruchstücke älterer Tonsätze mögen für die
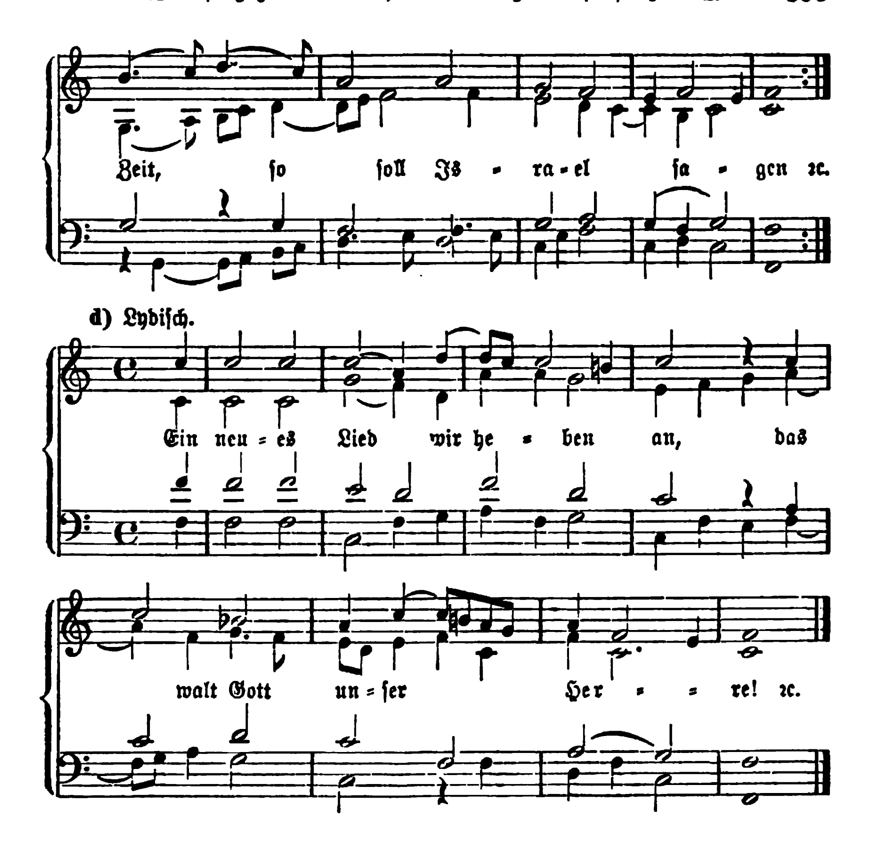
Elfte Aufgabe,

die Ausarbeitung einiger Choralsätze in Kirchentonarten, als Anregung hier stehen. Es sei aber dem Schüler unbenommen, daß er diese Sätze, anstatt sie ganz schlicht Note gegen Note zu halten, mit Einführung durchgehender Töne und gelegentlichem Vorhalten ausschmückt; auch sei gelegentliches Uebersteigen der Stimmen durchaus frei gegeben. Neben der Komposition deutscher Kirchenlieder, sei es mit Beibehaltung ihrer alten Melodien oder auch mit freier selbständiger Erfindung von neuen, werde auch die Komposition lateinischer Hymnen als in das Bereich der Aufgabe fallend angesehen. Die Vertiefung in den Geist der Kirchentöne wird dann vielleicht auch Anlaß werden, die mehrstimmige Bearbeitung älterer weltlicher Melodien zu versuchen (nach Art meiner Neidhardt-Chöre oder von Alb. Beckers Minneliedern). Melodien und Texte sind aus dem vierten Bande von v. d. Hagens „Minnesänger" zu entnehmen oder aus Runges „Sangesweisen der Colmarer Handschrift" 2c., auch aus Mayer und Rietschs „Mondsee-Wiener Liederhandschrift" (1898); doch verweise ich bezüglich der Benutzung der letzteren auf meinen Aufsatz „Die Melodik der Minnesänger" im „Musikalischen Wochenblatt" 1897, welcher auch noch eine Fülle unbearbeiteter prächtiger Neidhardt-Melodien und Nachweise anderer Quellen enthält.

427. Aus Joh. Walthers Wittenbergischem Gesangbuch (1524 ff). Melodie im Tenor.

a) Phrygisch.


than, wer kann Herr vor dir blei - ben?
b) Mixolydisch.
Gott sei ge - lo - bet und ge - be - ne - dei - et,
mit sei-nem Flei - sche und mit sei-nem Blu - te,
der uns sel - ber hat ge - - spei-
das gieb uns, o Herr zu
set
gut.
Ky - ri - e - lei - - - son! ꝛc.
c) Dorisch.
Wär Gott nicht in uns die - se



§ 5. Anfangsgründe der Chorbearbeitung von Prosatexten.

Einer ganz eigenartigen neuen Aufgabe steht der Komponist gegenüber, wenn er es unternimmt, auf einen nicht gereimten und auch nicht gemessenen Prosatext einen Chorsatz aufzubauen. Denn da läßt ihn die Hilfe des Dichters, der als Metriker schon ein halber Musikus ist, gänzlich im Stich und weist ihn selbst darauf an, mit seiner Musik zugleich ein metrisches Gerüst zu schaffen, das geeignet ist, den Text nicht nur willig und ohne Gefährdung seines Verständnisses zu tragen, sondern ihm die metrischen Eigenschaften zu geben, die dem Prosatext gegenüber einem gemessenen und gereimten Gedicht mangeln, also den Text formal in die Sphäre der Poesie zu erheben und damit seinen Inhalt mit höheren ästhetischen Wirkungen zur Geltung zu bringen. Daß ein solches Vorgehen nur wenig gemein hat mit dem mehr nur

deklamierenden Vortrage des Rezitativs, leuchtet ohne weiteres ein. Das Rezitativ, dessen Behandlung nicht zu den Aufgaben des ersten Teils der Kompositionslehre gehört, verfolgt vielmehr eine antimusikalische und antimetrische Tendenz, zerbricht gern die vom Dichter vorgebildeten Formen des Verses oder gar der Strophe und löst somit Poesie in Prosa auf. Das Rezitativ könnte daher höchstens durch Argumentation à contrario auf Gesichtspunkte hinleiten, wie die Aufgabe der metrisch-musikalischen Behandlung von Prosatexten zu lösen ist; dagegen vermögen wir aus unseren Erfahrungen an der einstimmigen und mehrstimmigen Liedkomposition nützliche Lehren zu ziehen, welche darauf hinleiten, die Rätsel und Schwierigkeiten der Aufgabe zu überwinden.

Erinnern wir uns zunächst, daß zwar seitens des Komponisten ein Ignorieren und Verläugnen der vom Dichter vorgebildeten metrischen Struktur die Gefahr der Erregung ästhetischer Unlust mit sich bringt, daß aber diese metrische Struktur auch bei strengem Anschlusse der Musik noch ziemlich viel freien Spielraum läßt (S. 249 ff.); erinnern wir uns ferner, daß stärkere Unterschiede in der Länge der eine Strophe bildenden Verse den Komponisten gewöhnlich zur Vereinfachung des metrischen Schemas Anlaß geben, derart, daß silbenärmere Zeilen durch Dehnungen oder auch Wortwiederholungen und silbenreichere durch Drängung auf ein beibehaltenes Normalmaß gebracht werden (S. 257 ff.), daß im allgemeinen dieses Normalmaß der durchgeführten Symmetrie des Aufbaues in Potenzierung der Zweizahl entspricht, in welche nur vierhebige Verse sich ohne Anwendung künstlicher Mittel von selbst glatt einfügen, während längere Verse auf die mannigfaltigsten Wege der Anpassung an die Normalgrundlage hindrängen (S. 273 ff.): so erscheint ein Prosatext schließlich nur als eine mehr oder minder starke weitere Steigerung der Abweichungen von der Vierhebigkeit der Zeilen, die von ganz demselben Gesichtspunkte aus zu betrachten und in analoger Weise musikalisch zu behandeln sein wird. Das dem Musiker im Prosatext zunächst am meisten fehlende ist der Reim, da derselbe am gebieterischsten seine für die Musik formbildende Kraft geltend macht und sein Fehlen dem Komponisten eine Hauptstütze für seinen Aufbau wegzieht. Andererseits haben wir aber auch gesehen, daß der Reim unter Umständen eine lästige Fessel sein kann und dem Komponisten etwas zur Pflicht macht, was er mit bestem Willen nur schwer erfüllen kann. Solche störende Wirkungen des Reims sind z. B. Strophenbildungen, welche in weiten Abständen, denen die Musik nicht leicht adäquaten Ausdruck geben kann, Reimbeziehungen aufweisen; störend ist aber auch oft ein Reim, der nicht zugleich Cäsur bildet, dem vielmehr noch in der nächsten Zeile ein den Satzsinn vervollständigendes Wort folgt, oder dem umgekehrt die Cäsur unmittelbar vorausgeht. Verse wie diese aus Freiligraths „Der weiße Elefant“:

„Auf Seide wirkt zu Dakka
Ein Blumenparadies —→

Der Weber; auf Malakka
Schwirrt der langschaftige Spieß.
Der Jäger auf dem scheuen ⟶
Roß folgt der Spur des Leuen" u. s. w.

zwingen gewiß nicht nur den Komponisten (der hier schwerlich in Frage kommt), sondern auch den Deklamator zu einer Gliederung, die den Reim möglichst verdeckt; aber selbst wo der Reim fehlt, kann die Versteilung in hohem Grade störend werden, wenn sie der Sinngliederung widerspricht wie in Heines „Reiselied" die berühmte Stelle:

Die Hunde bellen, die Diener ⟶
Erscheinen mit Kerzengeklirr"

über welche Mendelssohn ungeniert hinwegkomponierte. Solche fatale Fußangeln giebt es in einem Prosatexte natürlich überhaupt nicht.

Reimlose Gedichte mit künstlichem metrischen Schema, wie z. B. viele Oden Klopstocks stehen für den Komponisten etwa in der Mitte zwischen gereimten lyrischen Gedichten und Prosa, sofern in den meisten Fällen eine wirkliche Wiedergabe des poetischen Metrums dabei ausgeschlossen ist und der Komponist die Versbildung ignorierend eine nur durch die Diktion und den Inhalt gehobene Prosa übernimmt. So führt Klopstocks „Die Sommernacht" das musikalisch gänzlich rätselhafte Schema

◡◡ – ◡ | ◡◡ – ◡ | ◡◡ – Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab
◡◡ – ◡ | ◡◡ – ◡ | ◡◡ – ◡ In die Thäler sich ergießet, und Gerüche
◡◡ – ◡ | ◡◡ – ◡ Mit den Düften von der Linde
◡◡ – ◡◡ – In den Kühlungen wehn.

in allen drei Strophen streng durch. Beethovens Lehrer, Christian Gottlob **Neefe**, hat die Ode komponiert, dabei aber den Text in Zeilen ganz anderer Begrenzung zerlegt:

1.

Wenn der Schimmer von dem Monde (Takt 1—2)
Nun herab in die Thäler sich ergießet (Takt 3—4)
Und Gerüche mit den Düften (Takt 5—6)
Von der Linde (Takt 5a—6a)
In den Kühlungen wehn. (Takt 7—8)

2.

So umschatten mich Gedanken (1—2)
An das Grab der Geliebten (3—4)
Und ich sehe in dem Walde (5—6)
[In dem Walde] nur es dämmern (7—8)
Und es weht mir von der Blüte (1—2)
[Von der Blüte] nicht her (3—4)
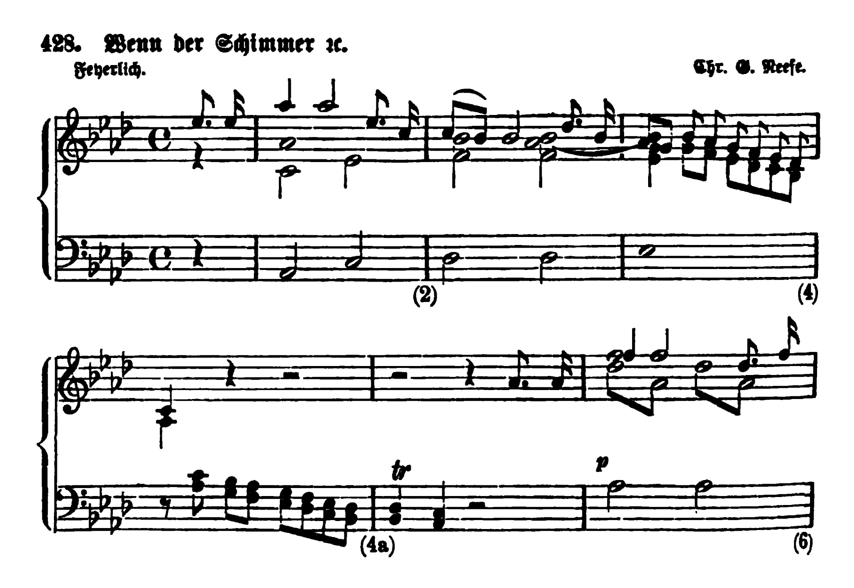
[Und es weht mir von der Blüte, (5—6)
Von der Blüte nicht her.] (7—8)
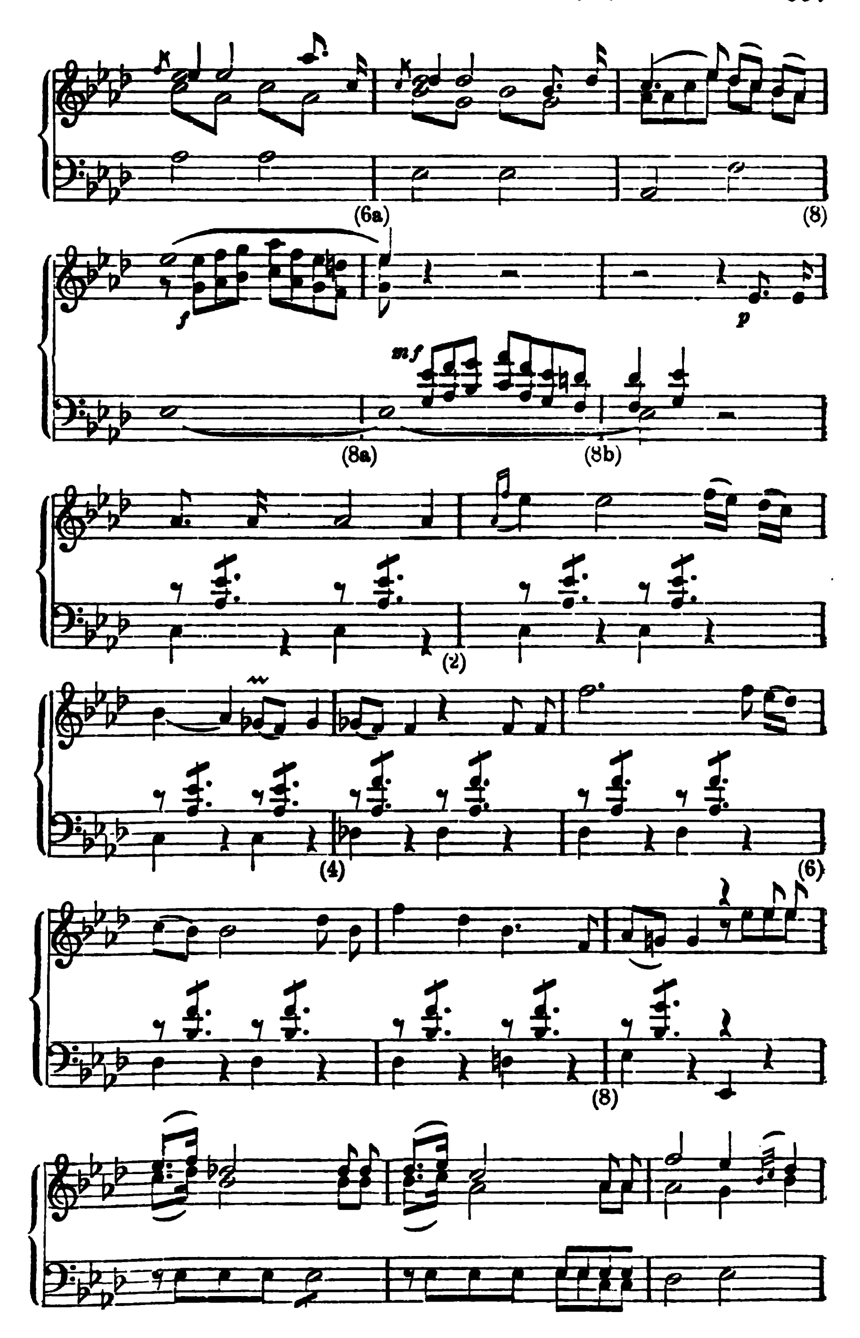
3.
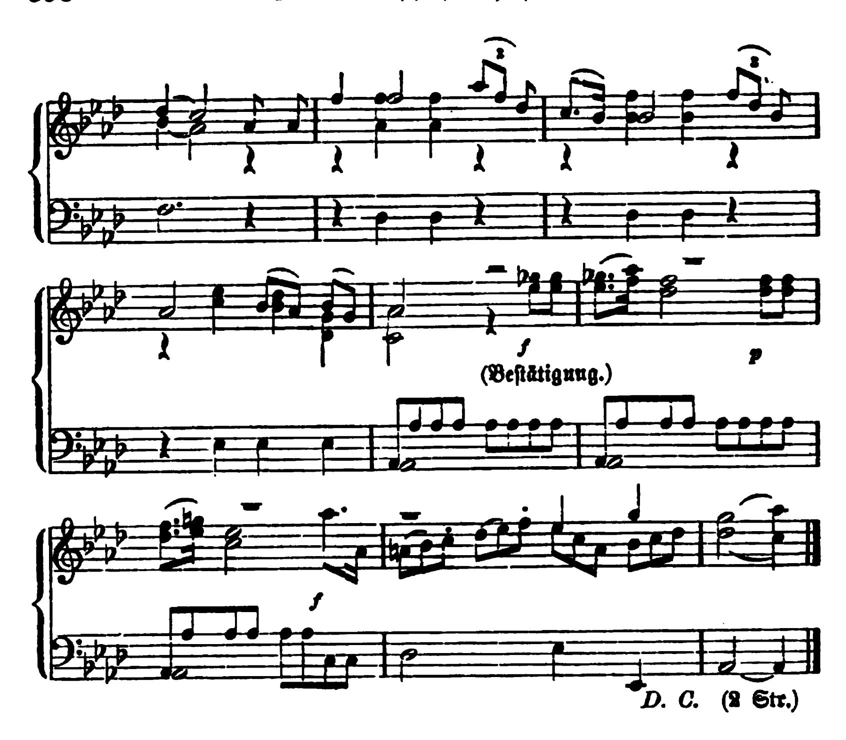
Ich genoß einst, o ihr Toten (1—2)
[Ich genoß einst ihr Toten] es mit euch, (3—4)
Wie umwehte uns der Duft (5—6)
[Wie umwehte uns die Kühlung] (5a—6a)
[Der Duft] und die Kühlung (7—8)
Wie verschönt warst von dem Monde (1—2)
Du, o schöne Natur (3—4)
[Von dem Monde wie verschönt, (5—6)
Wie verschönt warst du Natur.] (7—8)

Bei der Aufweisung des musikalischen Periodenbaues, in welchen Neefe den Text gebracht hat, habe ich die geringfügigen weiteren Einschaltungen nicht berücksichtigt, welche die Begleitung macht. Es sind in der ersten Strophe 4a, 8a und 8b; nach der zweiten Periode der zweiten Strophe: 5a—8a; ganz dieselben Einschaltungen zeigt die zweite Hälfte — denn hier ist die Mitte, da es Neefe verstanden hat, durch vermehrte Textwiederholungen die letzte Strophe des Gedichts auf den gleichen Umfang auszudehnen, wie die beiden ersten Strophen zusammengenommen. Er hat also an die Stelle der Strophenform der Dichtung eine größere musikalische gesetzt, die getreu wiederholt wird. Das ganze Lied sieht mit Weglassung des Textes, der nach obiger Analyse leicht unterzulegen ist, so aus:

428. Wenn der Schimmer 2c.

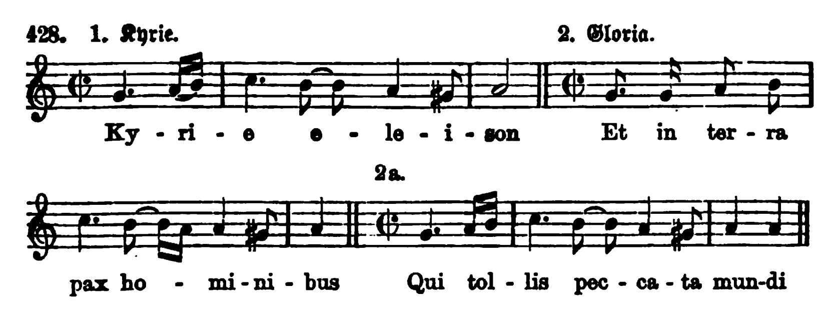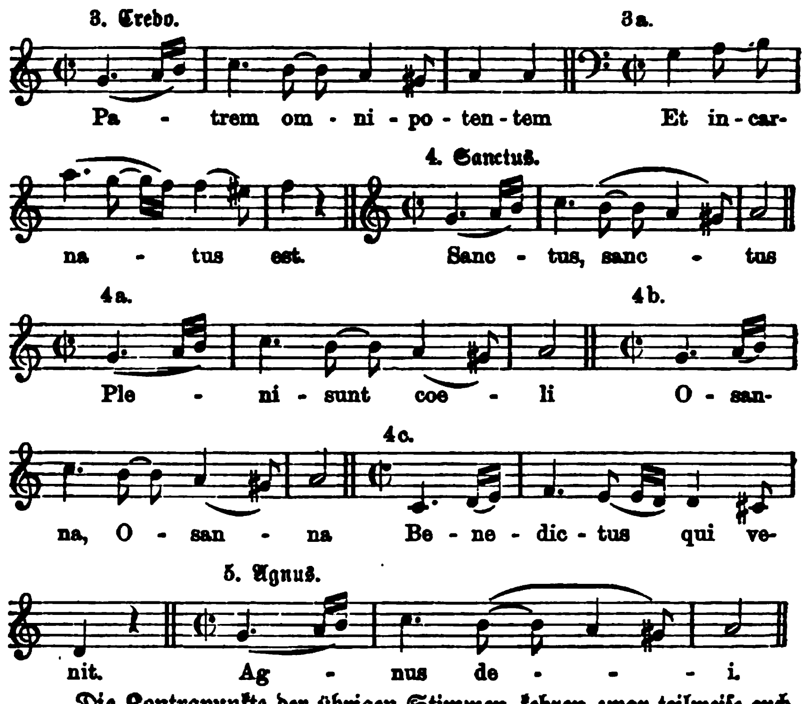



(6a)
(8)
f
mf
p
(8a)
(8b)
(2)
(4)
(6)
(8)
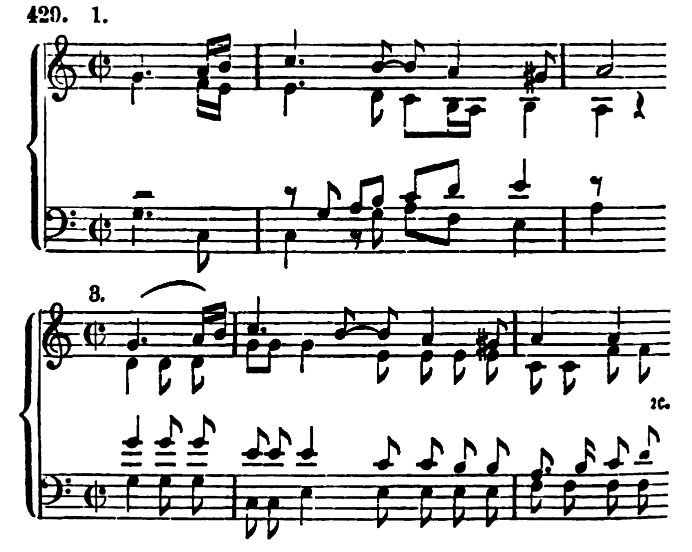


Da ist freilich von Klopstocks Metrum nicht viel übrig geblieben, im Grunde nichts weiter, als das rhythmische Hauptmotiv das natürlich durch den seltenen Versfuß ⏑⏑ – ⏑ erzeugt wurde, dem es freilich mit seiner Dehnung der Schlußkürze ein wenig widerspricht. Jedenfalls kann das Lied passend den Uebergang zur Komposition wirklicher Prosatexte vermitteln, bei denen der Komponist nicht erst ihm unbequeme Teilungen des Textes durch mehr dem Sinn entsprechende ersetzen muß, die vielmehr gleich mit dem Anspruche an ihn herantreten, daß er ihnen eine schlichte und natürliche Gliederung gebe. Um also einen Prosatext musikalisch zu bearbeiten, ist das erste, daß man ihn in seine einzelne Sätze und weiter diese in die für sich geschlossene Einheiten bildenden Teile zerlegt. Die einzelnen Teile (Zeilen) werden dann durch ihren immanenten Rhythmus und durch ihre Sinnaccente zu melodischen Bildungen anregen, die natürlich je nach der Gesamtstimmung des Textes und der Gestaltungskraft des Komponisten sehr verschieden ausfallen werden, deren Abhängigkeit vom Texte aber außer Frage steht. Nur für die ersten Zeilen ist aber eine völlige Freiheit und unendliche Vielgestaltigkeit der Motivbildung anzunehmen; ist erst ein Anfang gemacht, so wird das weitere Gestalten

sich unweigerlich nach denselben Gesetzen richten, welche für das instrumentale Schaffen maßgebend sind, d. h. es wird nicht angehen, daß immer neue und wieder neue Motive erscheinen, sondern es wird eine motivische Einheitlichkeit Platz greifen müssen, welche die fernere Entwickelung zu einem normalen, in sich logischen Verlaufe macht. Das Verlangen nach solcher Einheitlichkeit drängt bei Prosatexten, wo nicht direkte Parallelbildungen durch gleiches Metrum und Reim auf Nachahmung hinweisen, auf Textwiederholungen und letzten Endes auf den imitatorischen Satz bis zur Fuge. Jedenfalls sind durchkomponierte Prosatexte ohne Textwiederholungen mit Recht selten und sollten eigentlich gar nicht vorkommen. Ganz allgemein ist deshalb zunächst zu konstatieren, daß Prosatexte auch langausgeführter Gesänge gewöhnlich nur kurz sind und gewöhnlich mit einem in sich geschlossenen Textteile längere Zeit auskommen. Wir haben aber bereits bei der einstimmigen Liedkomposition (S. 300 ff.) Gelegenheit gehabt, zu bemerken, daß eine für mehrere Strophen beibehaltene Melodie sich durch leichte Modifikationen den jedesmaligen Anforderungen des Textes akkomodieren kann, ohne dadurch ihre Identität einzubüßen. Es wird daher auch möglich sein, bei der Komposition von Prosatexten den allgemeinen musikalischen Formprinzipen dadurch gerecht zu werden, daß man z. B. in einem späteren Teile eines Psalmtextes auf die für die Anfangszeilen gewählte Melodie zurückkommt, oder auch bei wortreicherem Text schon in ein und demselben Teile der Komposition mehrerlei Text einführt, ohne darum schon die Anfangsmotive aufzugeben. Eine durch ihre Einfachheit und Einheitlichkeit merkwürdige vierstimmige Messe von Heinrich Isaac, die sich (angeblich autograph) in dem Berliner Mensuralkodex Mus. Z. 21, befindet, geht soweit, sämtliche Sätze der Messe mit denselben Motiven zu bestreiten und zwar nicht in der auch sonst oft vorkommenden Form der Beibehaltung eines Cantus firmus, sondern thatsächlich in der gesamten musikalischen Behandlung, besonders auffällig (was für die Zeit von ca. 1480 doppelt merkwürdig ist) in der Melodiebildung des Soprans. Die folgenden Anfänge mögen dies belegen:
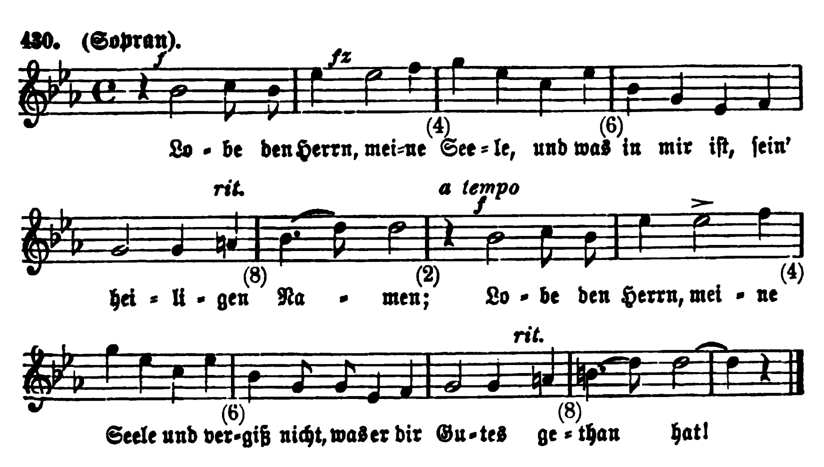




Die Kontrapunkte der übrigen Stimmen kehren zwar teilweise auch ähnlich wieder, sind aber doch mehr variiert, sodaß einer ermüdenden Monotonie vorgebeugt ist. Am stärksten verschieden sind sie für 428 [1] und 428 [3].

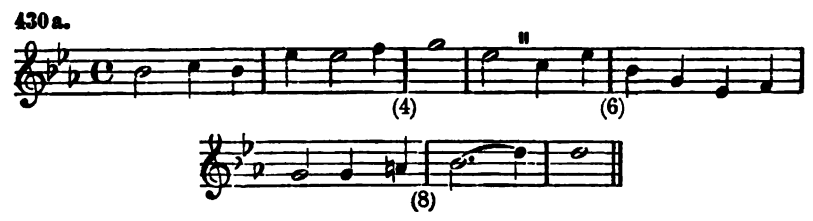


In diesem Uebermaße möchte ich freilich die Festhaltung derselben Motive für größere Werke nicht empfehlen; ich wies nur darauf hin, um die Möglichkeit der Anpassung derselben Melodie an verschiedene Texte zu belegen. Der gesamte gregorianische Choral mit seinen mannigfachen Textunterlegungen unter dieselbe (freilich zum Teil im Laufe der Zeit sehr starken Veränderungen unterworfene) Melodie kann übrigens das betonte Prinzip bekräftigen. Das, worauf es uns hier zunächst ankommt, ist nun aber die Entwickelung eines musikalisch befriedigenden symmetrischen Aufbaues auf Grund eines durch den Anfang eines Prosatextes eingegebenen Melodieteils. Moritz Hauptmanns Motette op. 43 III, über Vers 1—8 und 13—17 des 103. Psalms mag unseren weiteren Bemerkungen als Unterlage dienen. Der Psalm hat, soweit ihn Hauptmann zu Grunde legt, fast durchweg in Luthers Uebersetzung annähernd gleichlange zweigliedrige Verse, die fast rhythmisiert scheinen; das hat Hauptmann verleitet, sie als wirklich rhythmisiert zu behandeln und in dem ersten Allegro-Teile der Motette acht ganze Verse zu verbrauchen, was eine gewisse Hast und Unruhe erzeugt, gegen welche die Wiederholung des ersten Verses nach dem fünften und die geringe Erweiterung des achten kein genügendes Gegengewicht bilden. Weiter wirkt erschwerend für die Auffassung, daß der erste und zweite Vers, die musikalisch gleich behandelt sind, nur je 5 Takte bezw. einschließlich der Vorpause (𝄽) 6 Takte füllen, die eine fühlbare Cäsur haben, wenn man sie als nach dem Typus Schwer-Leicht-Schwer (S. 123) verlaufend auffaßt. Natürlich ist eine solche Bildung gleich zu Anfang, noch dazu in bewegtem Tempo (Allegro), einigermaßen verwirrend:
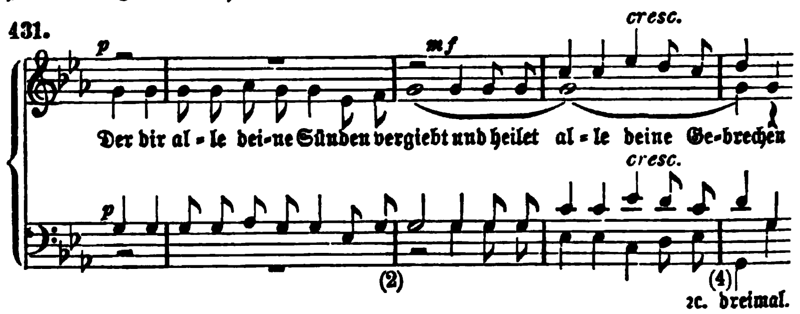


Sie ist nichts anderes als eine Verkürzung der vollständigen achttaktigen (mit dem zweiten Takte beginnenden und in den neunten hinüberragenden) Form:

430a.



Nur das Bewußtsein, daß sie das ist, also das Hören in diesem Sinne (nicht das Bewußtsein dieses theoretisch definierten Sachverhaltes, sondern die bestimmte Empfindung des größern Gewichts auf „Seéle“ und „in“) verhütet ein lästiges Schwanken der rhythmischen Empfindung. Bis hierher ist der Satz streng Note gegen Note, das „Lobe den Herrn“ sogar beide Male Unisono aller vier Stimmen. Nun treten wechselnd Alt und Tenor (in Oktaven) und während der Alt g aushält, Tenor, Sopran (diese beiden in Oktaven) und Baß mit je einem Halbvers heraus.
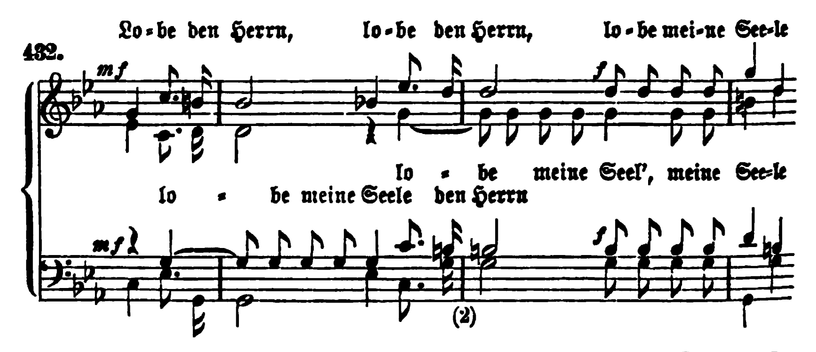
431.
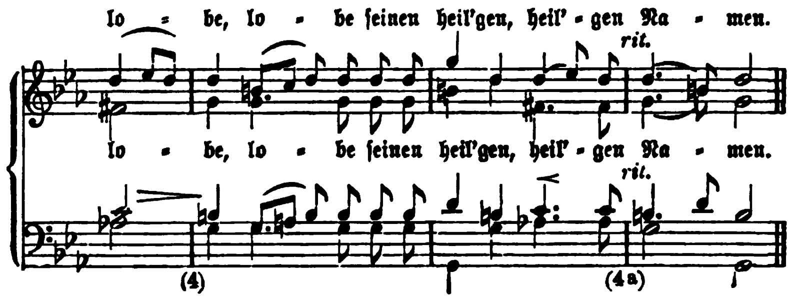


Weiterer Text: „Der dein Leben vom Verderben erlöst
Und dich krönt mit Gnad' und Barmherzigkeit,
Der deinen Mund fröhlich macht
Daß du wieder jung wirst wie ein Adler“,
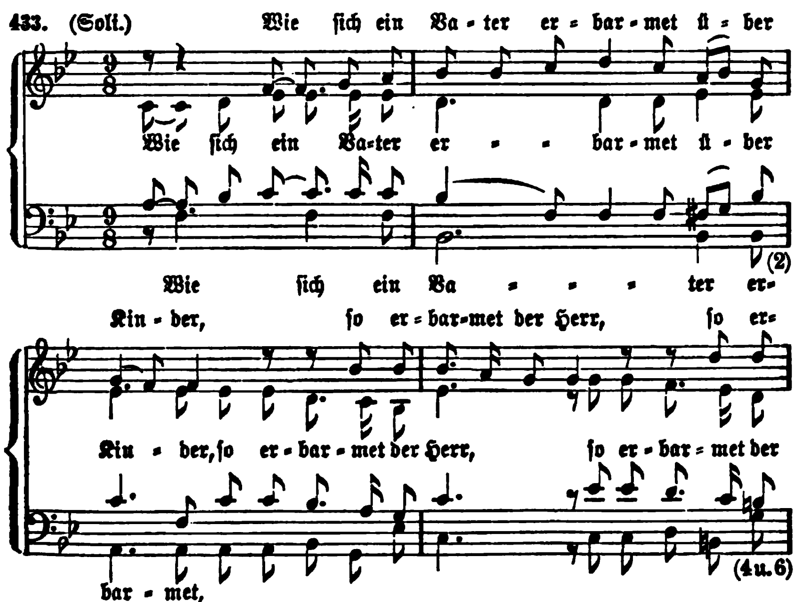
worauf der erste Vers wieder einsetzt, zunächst mit anderen Motiven und alternierenden Stimmen:
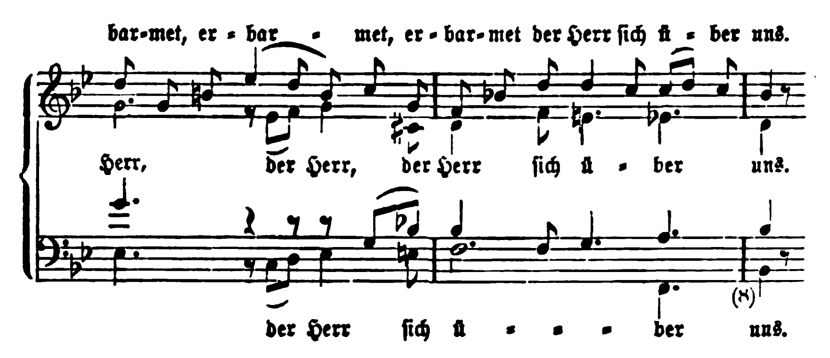
432.
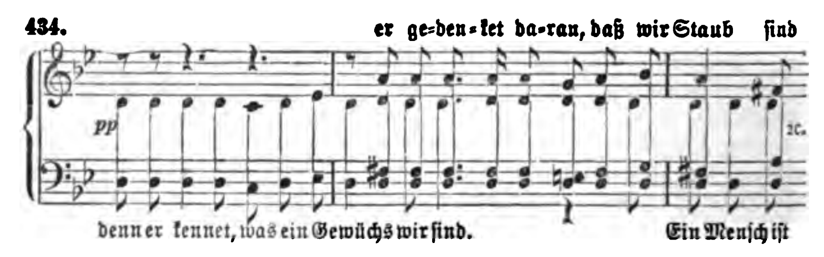




dann aber getreu in der Form von Fig. 430, aber um zwei Takte verlängert (7 a—8 a) mit Ganzschluß in Es-dur, der noch vier eintaktige Bestätigungen mit den Motiven des Anfangs findet (*ff*). Obgleich noch 19 Takte Allegro folgen (gegen Ende ritardierend), so beginnt doch nun schon der zweite Teil, zunächst eine über F-moll, C-moll und G-moll modulierende Uebergangspartie ohne prägnante neue Motive mit freier Verwendung der Manieren von Fig. 431 und 432 und Schluß in F-dur, wobei aber die Verse 6—8 des Psalms (ohne wesentliche Wiederholungen) zur Erledigung kommen. Der in B-dur stehende, auch durch Veränderung der Taktart ($^9_8$) und des Tempo (Andante) abstechende Mittelteil, der die Verse 13—17 des Psalms in Musik setzt, ist für vier Solostimmen (gemischtes Quartett) geschrieben, denen weiterhin der Chor nur mit einigen Wiederholungen gegenübertritt, welche Pausen des Quartetts überbrücken, also in einer Art Doppelchörigkeit einfachster Art. Den 13. Vers trägt zunächst das Soloquartett allein vor:





und nur vor die sich nach G-moll wendende Wiederholung schiebt sich mit (8 = 7a) eine zweitaktige Ablösung durch den Chor (notengetreue Wiederholung von 7—8). Dagegen erhält für Vers 14—16 der Chor (*pp* unisono) die Führung, um die traurige Wahrheit von der Vergänglichkeit des Menschenlebens zu verkünden:

434.



Der tröstliche 17. Vers „Die Gnade des Herrn aber währet in Ewigkeit" ergreift wieder das freudige B-dur, läßt Soli und Chöre in kurzem Abstande alternieren und schließt in B-dur bestimmt ab, worauf der Schlußteil (Chor) auf Tonart (Es-dur) und Tempo des ersten Teils zurückgreift, aber nicht gleich mit dem Anfangsthema, sondern zunächst 20 Takte lang in strenger Nachbildung der Ueberleitung zum zweiten Teil die Tonart mehrmals in Frage stellend und Textteile aus Vers 1—6 frei zusammenstellend:

„Lobe den Herrn meine Seele,
Der dir alle deine Sünden vergiebt,
Der dein Leben vom Verderben erlöset,
Der dich krönet mit Barmherzigkeit;
Er schaffet allen Gerechtigkeit
Die Unrecht leiden."

Endlich setzt nach vier Takten der Solostimmen, die einen Halbschluß in G-moll machen (mit Fermate), das Anfangsthema wieder ein (nur Chor) und wiederholt Vers 1 in breiter Ausführung mit mehrfachen Anhängen.

Das Beispiel ist wie gesagt nicht speziell als Muster zu empfehlen, weil die Häufung neuer Textzeilen annähernd aber nicht ganz gleicher Struktur die Reime vermissen läßt. Soweit der Text aufmerksam verfolgt wird, das heißt für Stellen ohne Textwiederholungen durchweg, macht dieser Mangel des Reims sich empfindlich fühlbar als ein Defizit an festeren Beziehungen, an Einheitlichkeit des Mannigfaltigen. Alle die kleinen Abweichungen, welche ein nicht wirklich metrischer Text in seinen verschiedenen Einteilungen in Zweitaktgruppen zeigt, fallen auf und verraten das Fehlen eines wirklichen Metrums, wenn nicht Reimbeziehungen den Schein strenger Messung verstärken. Derartige Mängel werden aber durch Textwiederholungen vollkommen beseitigt, besonders wenn dieselben nicht als abgeschlossene Melodieglieder nebeneinander treten, sondern Ende und Wiederanfang verschränken. In Fig. 431 und seiner Fortsetzung stehen sechsmal die Schlußsilben der Zeilen viel zu exponiert da, als daß nicht das Fehlen von Reimbeziehungen unangenehm zum Bewußtsein kommen müßte; diese Wirkung fiele weg, wenn die antwortenden Stimmen bereits einen Takt früher mit der Wiederholung desselben Textes anstatt mit neuem Texte einfielen und es den ersten Stimmen überließen, neuen Text zu bringen. Zuviel Text ist eben immer ein Mangel in Kompositionen von Prosavorlagen. Schließlich sind doch in Liedern auf gemessene und gereimte Verse die Gleichbildungen von Melodiezeilen nur Verstärkungen der bereits durch die Reime veranlaßten Täuschung der Identität der Zeilen, der absoluten Parallelität, welche durch die effektive Verschiedenheit des Wortinhalts einen besonderen Reiz erhält; an Stelle dieser Täuschung tritt aber bei Prosatexten mit stetig fortrückendem Text bestenfalls das Gefühl der versuchten Identifizierung, des Bestrebens, eine Analogie herzustellen, während deren Nichtexistenz zu offen zu Tage liegt. Auch die pure Repetition ohne Verdeckung der Enden kann eben darum hier keinen befriedigenden Ersatz schaffen, weil sie des täuschenden Scheins entbehrt und an seine Stelle plump die wirkliche Identität setzt. Das ist der Grund, warum mit zwingender Gewalt die Komposition von Prosatexten auf ein wechselndes Pausieren und Wiedereinsetzen der Stimmen hindrängt. Der 121. Psalm z. B. würde ein Ebenmaß zwischen der kürzeren und längeren Hälfte des ersten Verses nicht sowohl durch zweimaligen kompletten Vortrag der ersteren erzielen:

„Ich | hebe meine | Augen auf, ich | hebe meine | Augen auf
Zu den | Bergen, von | welchen mir | Hilfe | kommt"

als vielmehr durch eine Verschränkung jenes zweimaligen Vortrags etwa in der Form

Ich | hebe meine | Augen auf
Ich | hebe meine | Augen | auf
Zu den | Bergen, von | welchen mir | Hilfe | kommt.

Die Wirkung wird dabei die eines a a b sein, bei dem die beiden a zusammen der Dauer von b entsprechen; wir haben bereits die Erfahrung gemacht, die auch durch die große Form der zwei Stollen und des Abgesangs bestätigt wird, daß wir auf eine Reimbeziehung des b in solchem Falle nicht reflektieren und auf dieselbe, wenn sie effektiv vorhanden ist, in der Melodiebildung gewöhnlich nicht Bezug nehmen. Alles kommt aber auf die klare Verständlichkeit einer solchen ersten Periodenbildung an. Daß dieselbe durch Anhänge von beliebiger Ausdehnung erweitert werden kann, wissen wir ja; es würde daher einer ganzen oder teilweisen Wiederholung auch der zweiten Zeile nichts im Wege stehen, dieselbe würde aber nicht mehr das Zustandekommen des Satzes bedingen, sondern denselben nur erweitern und verlängern, ist also nicht nötig. Die Möglichkeit, die kurze Zeile „Ich hèbe mèine Àugen àuf“ als vierhebigen Vers zu behandeln, ist zwar auch vorhanden und deshalb eine direkte Gegenüberstellung der zweiten mit gleicher Dauer möglich: „Zu den | Bèrgen, von | wèlchen mir | Hilfe | kòmmt“; aber eine solche Behandlung würde, besonders wenn sie weiter fortgesetzt würde:
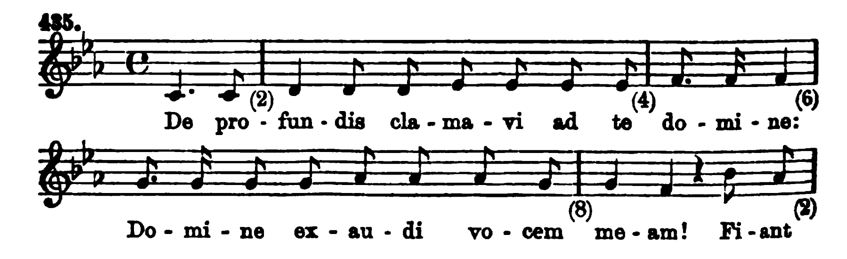
„Mèine | Hilfe | kómmt von dem | Hèrrn,
„Der | Himmel und | Erde ge | mácht | hàt“
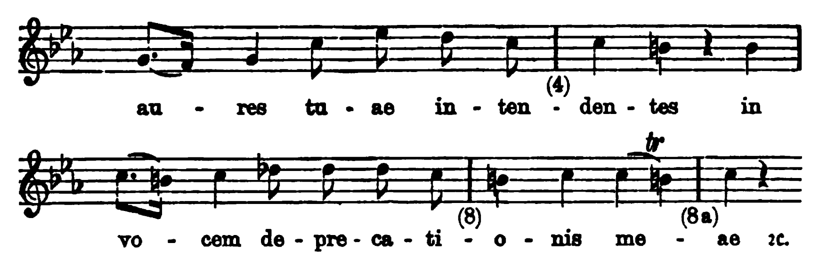
oder besser:

„Meine | Hilfe | kòmmt von dem | Hèrrn [`]“

doch immer nur wieder das unliebsame Resultat ergeben, daß die mancherlei verschiedenen Rhythmen, welche die wechselnde Silbenzahl bedingt, unangenehm bemerkt würden und das Fehlen der Reime auffiele. Selbst Mozarts „De profundis clamavi“, ein überaus schlicht Note gegen Note gesetztes vierstimmiges Stück, erzeugt durch das rastlose Fortschreiten des Textes, bei dem auch nicht in einer Zeile wiederholt wird, trotz der ausgezeichnet gelungenen Unterbringung der korrekt deklamierten Silben im Takt diese Unruhe und das unbefriedigte Suchen nach Anhaltspunkten für die Struktur der Melodie im großen auch im Text:
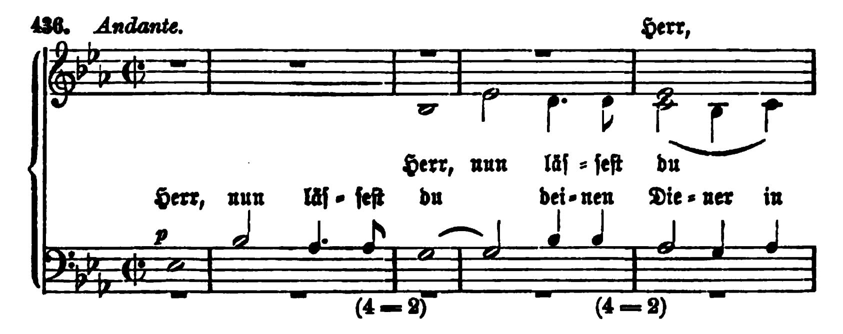
435.

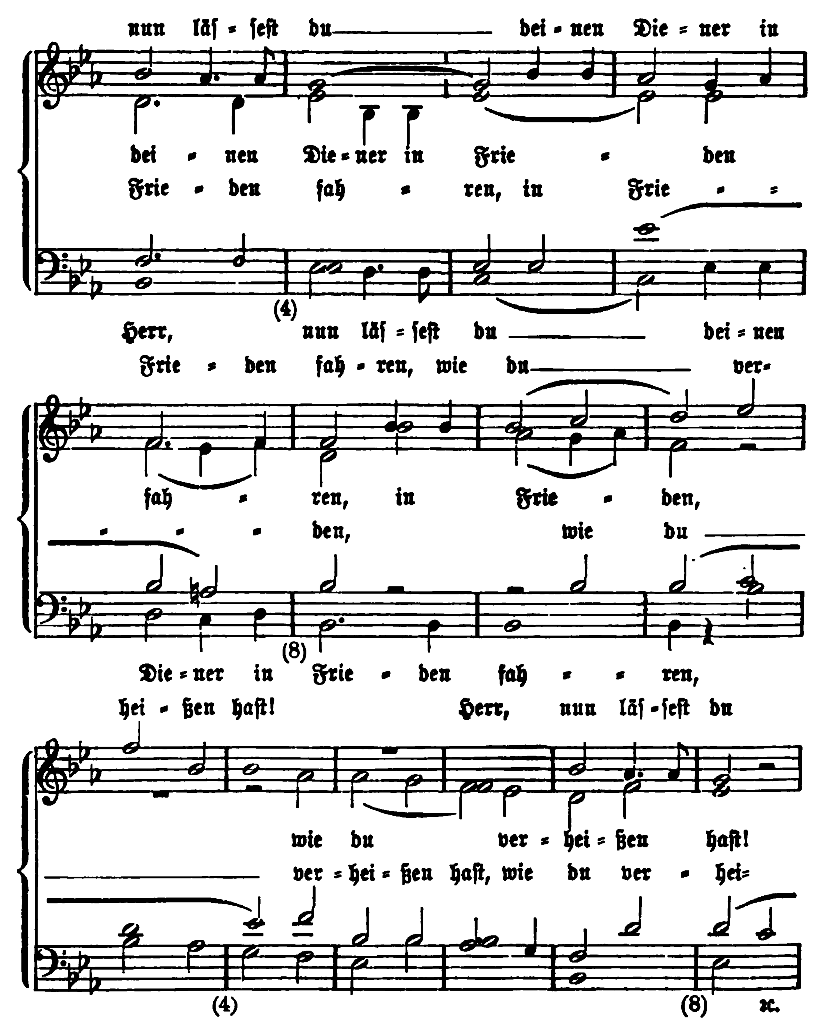




Man vergleiche nun mit derartigen textreichen Sätzen solche, die einen in sich geschlossenen Textteil zunächst mit successiven Stimmeneinsätzen und mannigfachen Wiederholungen breit musikalisch darlegen: die Ruhe, die Bestimmtheit und zwingende Logik, die sich da unter den Händen guter Meister offenbart, reden eine deutliche Sprache und zeigen, daß es für die Komposition von Prosatexten keine irrigere Maxime geben kann, als die, Textwiederholungen und Textverschiebungen zu vermeiden. Was für das Lied als stilgefährlich erschien, wird hier zum Stilprinzip. Das Lied hat Anspruch darauf, daß die metrische Struktur der Dichtung nicht verdunkelt oder gar zerstört wird; der Psalmvers und jeder sonstige Spruch hat im Gegenteil Anspruch darauf, daß das Fehlen einer solchen metrischen Grundlage der Auffassung entrückt wird.

Mendelssohns Komposition des „Canticum Simeonis“ entwickelt zunächst einen ergreifenden Satz von 48 Takten in langsamem Tempo. Dabei hat er das Bibelwort so glücklich deklamiert, daß die Oberstimme in Takt 5—20 Note gegen Note gesetzt zwei achttaktige Sätze hinstellen würde, deren zweiter durch zweimaligen Vortrag der kurzen Zeile „wie du verheißen hast“ zu stande kommt; hätte Mendelssohn so gesetzt und dann den weiteren Text gebracht „Denn mein Auge hat deinen Heiland gesehen“ ꝛc., so würde dieselbe Unruhe in dieser Motette herrschen wie in der Fig. 430 ff. mitgeteilten Hauptmannschen. Nun vergleiche man die Wirkung des breiten Aufbaues, den Mendelssohn statt dessen giebt, allerdings mit Aufwand einiger kontrapunktischen Kunst, die wir einstweilen unerörtert hinnehmen wollen:



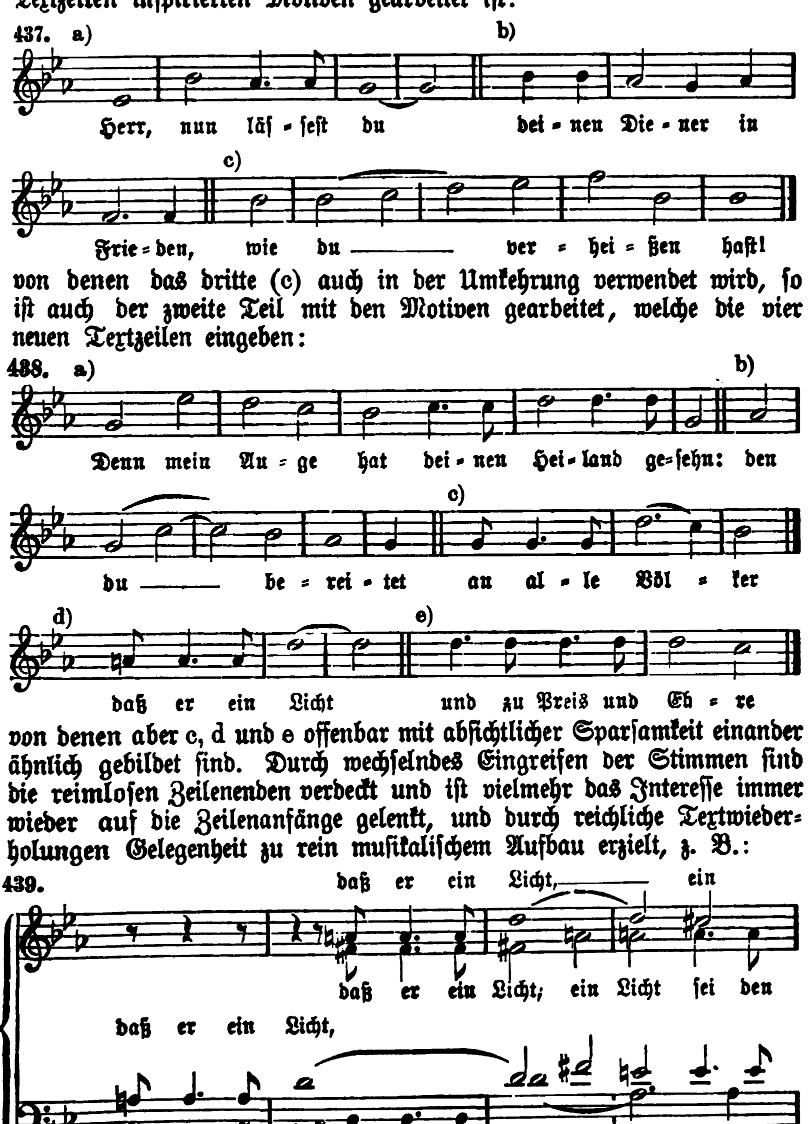


Durch Wendung zur Parallele C-moll (crescendo bis *f*) und Wiederrückkehr zur Haupttonart (diminuendo) dehnt der Komponist den Teil bis auf 48 Takte aus, ohne weiteren Text zu benötigen als die beiden Zeilen von Fig. 436. Der nach Ganzschluß in Es-dur (mit Fermate) ansetzende Mittelteil, dessen erste 16 Takte Solostimmen übertragen sind, die dann wieder verschwinden, bringt neuen Text und zwar etwas reichlicher:

„Denn mein Auge hat deinen Heiland gesehen,
Den du bereitet vor allen Völkern,

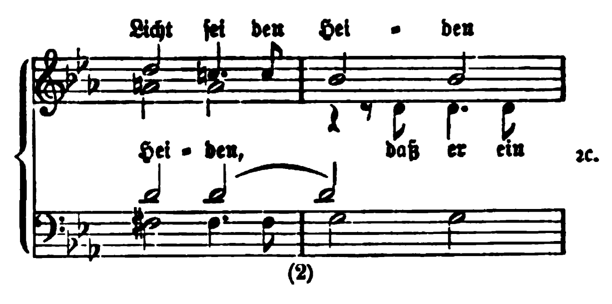
Daß er ein Licht sei den Heiden
Und zu Preis und Ehre deines Volkes."

Aber auch diese vier Zeilen erfordern wieder 37 Takte zu ihrer breiten Entfaltung. Wie der erste Teil mit den durch die beiden ersten Textzeilen inspirierten Motiven gearbeitet ist:



von denen das dritte (c) auch in der Umkehrung verwendet wird, so ist auch der zweite Teil mit den Motiven gearbeitet, welche die vier neuen Textzeilen eingeben:

von denen aber c, d und e offenbar mit absichtlicher Sparsamkeit einander ähnlich gebildet sind. Durch wechselndes Eingreifen der Stimmen sind die reimlosen Zeilenenden verdeckt und ist vielmehr das Interesse immer wieder auf die Zeilenanfänge gelenkt, und durch reichliche Textwiederholungen Gelegenheit zu rein musikalischem Aufbau erzielt, z. B.:



Die Abrundung des ganzen Stücks zu einem Ganzen von leicht übersichtlicher Form erzielt aber Mendelssohn durch Wiederzurückkommen auf den Anfang, sowohl tonartlich (Es-dur) als motivisch und textlich; doch setzt er an die Stelle einer einfachen Wiederholung des ersten Teils eine Ineinanderarbeitung des ersten und zweiten Teils derart, daß zunächst durch zwölf Takte der erste Teil kurz repetiert, dann in abermals zwölf Takten der gesamte Text des Mittelteils Note gegen Note ohne Wiederholungen wiederkehrt und eine Coda von elf Takten abermals Text und Motive des ersten Teils bringt. Der Textdrängung im Schlußteile eignet die früher für solche Bildungen aufgewiesene Unruhe nicht, da es sich nicht mehr um neuen Text, sondern nur um zusammenfassende Wiederandeutung des bereits vorher breit Dargelegten handelt, wobei auch sogar im Liede allerlei Verstümmlungen in den Kauf genommen werden.
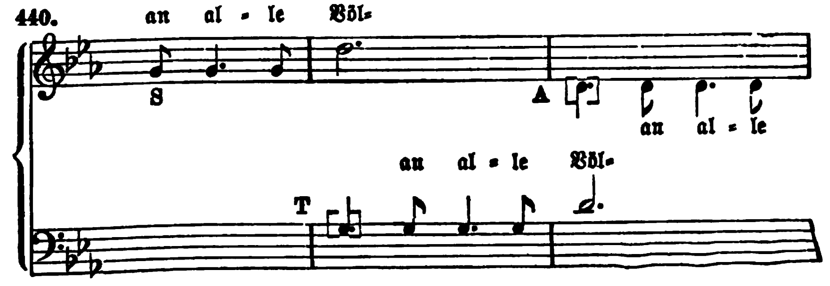
Wenn auch die Chorkomposition von Prosatexten letzten Endes auf die höheren kontrapunktischen Formen hindrängt, welche wir erst im zweiten Bande eingehender behandeln können, so dürfen wir doch schon jetzt als
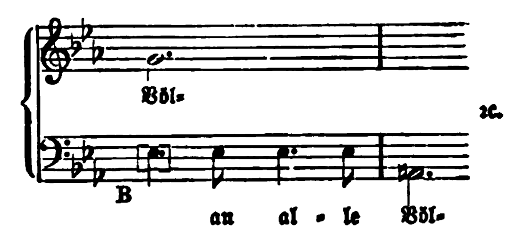
Zwölfte Aufgabe

die Inangriffnahme von Motettensätzen verlangen, einerlei ob auf Grund deutscher oder lateinischer Prosatexte. Die gelegentliche Durchbrechung der Massivität des Satzes Note gegen Note ist dem Schüler sogar schon vom Chorliede her geläufig; es wird ihm daher nicht nur keine Schwierigkeiten machen, sondern im Gegenteil als Erleichterung und Bequemlichkeit empfunden werden, wenn er die Cäsuren des Textes durch früheres Wiedereinsetzen oder Weiterführung einzelner Stimmen überbrücken kann. Bei diesem ersten Versuche wird ein Text von zwei oder drei Psalmenversen sich schon für eine ziemlich ausgedehnte Komposition als ausreichend erweisen. Die spezielle Anlage kann vollständig frei gegeben werden, vorausgesetzt nur, daß eine logisch vernünftige Entwickelung erfolgt, wie sie alle Musik fordert, ein A-B-A im großen wie im kleinen. Z. B. kann der erste Anfang Note gegen Note (mit demselben Text) vollstimmig sein und eine Sonderung der Stimmen sich in der Mitte einstellen; oder umgekehrt die Stimmen treten

zuerst nacheinander ein und werden dann zeitweilig zum Satz Note gegen Note zusammengefaßt. Dieser Wechsel kann auch in den einzelnen Hauptteilen mehrmals angewandt werden, wenn durch andere Mittel (Tonart, Tempo, Stimmung) für deren Kontrastierung gesorgt ist.

Es versteht sich, daß auch für diese Arbeiten das Studium guter Litteratur als natürliche Ergänzung der Lehre angenommen wird. Gesangsaufführungen von Kirchen- und Schulchören sind wiederum in erster Linie als durch den lebendigen Klang die Phantasie am stärksten befruchtend besonders zu empfehlen. Hören, wieder hören und immer wieder hören! Das ist das wichtigste Rezept, welches die Kompositionslehre dem Schüler geben kann. Alles Lesen oder Durchspielen guter Kompositionen hat nur den halben Wert, wenn nicht durch Steigerung der Hörfähigkeit, der Uebung im Auffassen und Festhalten lebendig ertönender Musik dafür gesorgt wird, daß das Musikvorstellen die volle sinnliche Lebendigkeit des leiblichen Hörers erreicht, die aber anders als auf dem Wege über das wirkliche Hören schlechterdings nicht erreichbar ist. Der Reiz, welcher in dem Aushalten von Tönen durch einzelne Stimmen liegen kann, während andere sich bewegen, die packende Gewalt des Anschwellens oder Hinschmelzens der Klangmasse des Chors, alle die tausendfältigen, durch harmonische, rhythmische, dynamische und agogische Mittel zustande kommenden Spezialwirkungen sind nicht zu spezifizieren und zu schematisieren, sondern müssen durch lebendiges Hören in den Schatz der Erinnerung aufgenommen werden, um der eigenen produktiven Phantasiethätigkeit geläufig zu werden und sich zu rechter Zeit und am rechten Orte ungezwungen in die Kette einzufügen. Ganz besonders gilt das natürlich auch von den durch Prosatexte angeregten Keimen polyphonen Bildens, wenn sich's bald hier bald dort in einer Einzelstimme mit neuer Anfangsbedeutung regt, während die anderen Stimmen ein Melodie- und Textstück zu Ende bringen; die Konzeption solcher zwar aus dem Rahmen der eigentlichen Homophonie heraustretenden Sätze wird zunächst durchaus so zu denken sein, daß die thematischen Elemente, welche wechselnd in den Stimmen auftauchen, der eigentliche rote Faden, die eigentliche melodische Erfindung sind und zuerst bestimmt in der Phantasie entstehen, während die Weiterführung der Stimmen nur eine jedesmal anders verteilte harmonische Begleitung bildet, z. B. gegen Ende des ersten Teils der Fig. 436 ff. besprochenen Mendelssohnschen Motette:





Auf ähnliche Bildungen sind wir bereits in unseren Entwürfen instrumentaler Melodien gestoßen (vergl. Fig. 225 und 228) und werden im folgenden Kapitel uns ganz speziell mit denselben zu beschäftigen haben; der Chorsatz über Prosatexte ist deshalb zugleich eine vortreffliche Vorstudie für die sogenannte „thematische Arbeit" mit ihrer freieren Verfügung über die an einem Tonsatz beteiligten Stimmen zur Erzielung der für den modernen Stil seit der Mitte des 18. Jahrhunderts charakteristischen Art der Homophonie, deren Unterschied von der ganz ähnlich erscheinenden wirklichen Polyphonie erst das nähere Eingehen auf die Prinzipien des polyphonen Stils völlig klarstellen kann. Die freiere Beweglichkeit, welche die thematische Arbeit auf instrumentalem Gebiete erfordert, macht Vorübungen auf dem Gebiete des im allgemeinen gemessenen und ruhigen Vokalsatzes erwünscht; bei letzterem giebt zugleich der Text die Motivierung solcher Bildweise und festigt das Gefühl für innere Logik des Herumspringens motivischer Elemente zwischen den Stimmen. Der Ausblick auf die künftige gesteigerte Anwendung derselben Schreibweise in der Instrumentalkomposition (nämlich in den sogenannten Durchführungen und Uebergangspartien, Einleitungen und Coden) und fernerhin ihre Umbildung zur wirklichen durchgeführten Polyphonie wird das Interesse an diesen Uebungen beleben und ihre Bedeutung in das rechte Licht setzen. Es sei aber gerade darum hier nochmals darauf hingewiesen, daß eine Gleichberechtigung, ein Wettstreit mehrerer Stimmen durchaus außerhalb der Absichten und Ziele dieser Stilgattung liegt, daß daher die angedeutete Art der Erfindung eines durch die Stimmen laufenden Melodiefadens nicht nur zulässig, sondern normal und auch für die erste Skizzierung solcher Sätze durchaus die selbstverständliche Form der Niederschrift ist. Daß damit aber immerhin ein sehr bedeutsamer Schritt geschieht von der bloßen Erfindung einer durchweg als Melodie dominierenden Oberstimme, der die anderen Stimmen nur als Harmonie eine feste Stütze geben, nach Seite der wirklichen Polyphonie hin, ist freilich nicht zu verkennen.

Achtes Kapitel.

Die thematische Arbeit in den größeren Formen der Instrumentalmusik.

---

§ 1. Der moderne Themabegriff.

Mit der Gegenüberstellung eines vom ersten im Charakter verschiedenen zweiten Themas (vgl. S. 74 ff.) sahen wir eine Form ihren Abschluß finden, welche eine große Zahl von Tonstücken einhalten, besonders Tänze, Märsche, auch kantable und lebhafter bewegte Sätze aller Art. Zwar ist eine abermalige Erweiterung der aus dem viergliedrigen Satze der Struktur a a b a (wo a und b Zweitaktgruppen sind) durch Vergrößerung der Proportionen gebildeten Liedform A:‖B A, wo sowohl A als B vollständige Sätze sind, keineswegs ausgeschlossen; wir werden weiterhin in der That Formen konstatieren, die im wesentlichen auf der abermaligen Erweiterung dieses Schemas basieren. Doch ist nicht zu verkennen, daß eine Häufung von Themen, wie sie eine solche erneuete Kontrastierung bedingt, entweder die Gefahr zu starker Verwandtschaft einzelner der Themen untereinander bringen oder aber, um diese Klippe zu vermeiden, außer dem Wechsel der Tonart und des Charakters auch den von Tempo und Taktart heranziehen muß, so daß die Einheitlichkeit des Ganzen ins Wanken kommt. Das Zeitalter des imponierendsten Aufschwungs der Instrumentalmusik, das 18. Jahrhundert, hat aber ein Mittel gewaltiger Erweiterung der Formen gefunden, welches solche Buntscheckigkeit der thematischen Erfindung vermeidet und die Beschränkung auf nur zwei Themen gestattet, und zwar in der sogenannten thematischen Arbeit oder Durchführung. Die eingehende Erörterung dieses für die gesamte neuere Musik seit der Epoche der Klassiker Haydn-Mozart-Beethoven charakteristischen Begriffs wird uns längere Zeit aufhalten; aber sie bedeutet auch nichts Geringeres als den Abschluß der Lehre vom homophonen Tonsatze, und damit die letzte Aufgabe des vorliegenden ersten Bandes der Kompositionslehre.

Was ist thematische Arbeit? Versteht man darunter die Beschränkung auf eine kleine Anzahl prägnanter Motive, aus denen Sätze und Reihen von Sätzen entwickelt werden? wenn ja, wieso kann da die thematische Arbeit einen neuen Begriff bedeuten, der in Gegensatz träte gegen die bisher geübte Art der Themenbildung?

Diese Frage ist gewiß berechtigt, und wir werden weit ausholen müssen, um das in ihr ausgesprochene Problem befriedigend zu lösen. Zunächst wird es einiger neuen Bemerkungen über den Unterschied des polyphonen und des homophonen Stils bedürfen, um überhaupt erst den modernen Begriff des Themas zu gewinnen, aus dem allein sich eine Definition der „thematischen Arbeit" ergeben kann.

„Thematische Arbeit" ist gewiß dem polyphonen Stile, besonders dem imitierenden in seiner schönsten Blüte, der F u g e, eigen; beruht doch deren Wesen auf der fortgesetzten Festhaltung eines meist nur kurzen, prägnanten Themas, welches wechselnd durch alle beteiligten Stimmen geführt wird. Aber der moderne Stil, der Stil der Klassiker der Instrumentalmusik, hat gerade diesen Begriff des Themas aufgegeben und durch einen neuen ersetzt, und das Thema dieser neuen Art wird eben für gewöhnlich n i c h t durch die Stimmen geführt, so daß für die moderne Art der Fortspinnung gerade die fugenartige Fortspinnung in erster Linie in Wegfall kommt. Dennoch ist eine gewisse Verwandtschaft der modernen thematischen Arbeit mit der Fugenarbeit nicht in Abrede zu stellen; aber diese Verwandtschaft ist nicht eine direkte sondern eine mittelbare: sie ist ein Wiederzurückkommen auf die prinzipiell aufgegebene alte Art der Fortspinnung, aber nicht für thematische Hauptpartien, sondern für sekundäre Bildungen, i m G e g e n s a t z z u d e n T h e m e n.
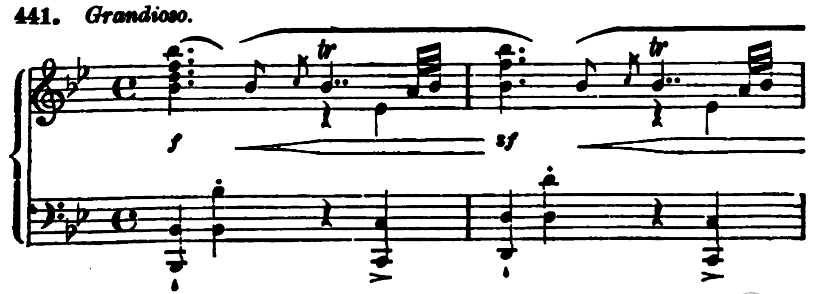
Mühsam hat sich im Laufe des 17. Jahrhunderts die instrumentale Homophonie zu freieren Formen durchgerungen, indem sie zuerst in den Solosonaten für Violine, ausgehend von dem Versuche, eine Art Fugierung in einer einzigen Stimme durchzuführen, die motivtreue Weiterspinnung und Kontrastierung fand, also die beiden Faktoren, welche wir als die maßgebenden auch für die moderne Melodiebildung erkannten und dauernd schätzen lernten (Kap. 2—4). So entstand mittels absichtlicher Kontrastierung der als Thema im alten (Fugen-) Sinne gemeinten Motive durch im Charakter abstechende ganz allmählich, besonders nach Rückübertragung der neuen Art der Fortspinnung auch auf ein Ensemble von Instrumenten, dem eine wirkliche Fugierung sehr wohl möglich war aber nun nicht mehr übertragen wurde, der moderne Themabegriff mit seiner V e r e i n i g u n g e i n e r g r ö ß e r e n A n z a h l v e r s c h i e d e n e r M o t i v e z u e i n e m g r ö ß e r e n E i n h e i t s g e b i l d e. Das moderne Thema ist nicht mehr nur ein Melodiefragment, sondern vielmehr eine in sich mehr oder minder abgeschlossene ganze Melodie, die aus einer ganzen Reihe einzelner Motive zusammengesetzt ist, die auch wesentlich durch die Art der Beteiligung der Begleitstimmen gegeneinander

kontrastiert sind, sei es daß wuchtigen Forte-Harmonien einschmeichelnde weiche Melodiephrasen mit nur angedeuteter Harmonie gegenübertreten, oder flüchtige Gänge und Läufe mit gedehnten Seufzern u. dgl. wechseln, so daß dynamische Kontraste, gegensätzliche Artikulation (legato und staccato), rhythmische Mittel aller Art u. s. w. in bunter Mischung an der Aufstellung des Themas beteiligt sind.

Ich denke hier in erster Linie an Allegrothemen, welche so recht eigentlich den neuen Stil vom älteren unterscheiden, während wohlgebildete ruhige Kantilenen mit einer sich gleich bleibenden Art der harmonischen Begleitung weiter zurückreichen und auf einfache Nachbildung schlichter Liedsätze zurückzuführen sind. Auch an die Tänze denke ich hierbei nicht, welchen freilich unzweifelhaft auch ein großer Anteil an dem Zustandekommen des modernen Themas beizumessen ist; aber die gekennzeichneten Kontrastierungen sind denselben zunächst ebenfalls fremd und sie spinnen sich (waren sie doch von Hause aus Tanzlieder) ebenfalls mehr liedmäßig ab. Höchstens in den Tokkaten der Wende des 16./17. Jahrhunderts könnte man ebenfalls erste Ansätze zur Herausbildung des modernen komplexiven Themabegriffs aufweisen, da dieselben zwischen Akkordgriffen und Passagenwerk wechseln, doch stets nach kurzer Zeit in den fugierten Stil übergehen.

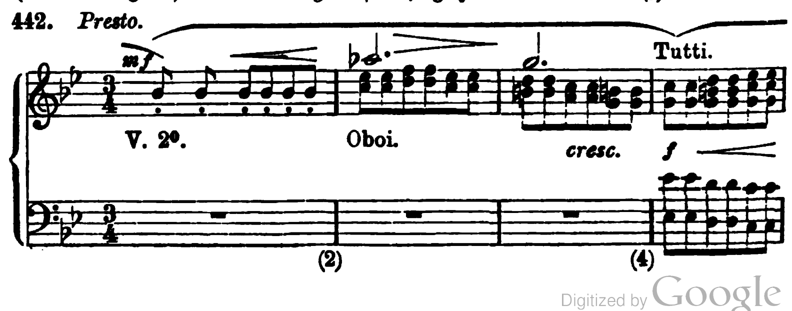
Mit anderen Worten: das eigentlich Charakteristische des modernen Themabegriffs ist seine Mehrgliedrigkeit, die Unterscheidbarkeit einer Anzahl sich stärker gegen einander abhebender Elemente. Die Tutti der italienischen Violinkonzerte zu Anfang des 18. Jahrhunderts, die dieselben fortbildenden Klavierkonzerte J. S. Bachs zeigen bereits deutlich diese Merkmale; auch in den italienischen Symphonien dieser Zeit bilden sich die Elemente allmählich vor, und nicht an letzter Stelle wollen wir auch der Mithilfe der französischen Ouvertüre, besonders durch ihre deutschen Pfleger gedenken. Eine besonders bedeutsame Rolle fällt dabei jedenfalls Joh. Friedr. Fasch zu, der nicht nur in den Grave-Einleitungen seiner Ouvertüren, sondern auch in den eigentlichen „Themen" der Allegrosätze das moderne Thema mitschaffen half und auch zu wirklicher thematischen Arbeit bereits kräftige Ansätze zeigt. Seine B-dur-Ouvertüre mag uns den Uebergang aus dem fugierten Stil in die moderne Themenbildung veranschaulichen. Nach einer kraftvollen Einleitung, die selbst ein ganz respektvolles Thema in modernem Sinne ist:
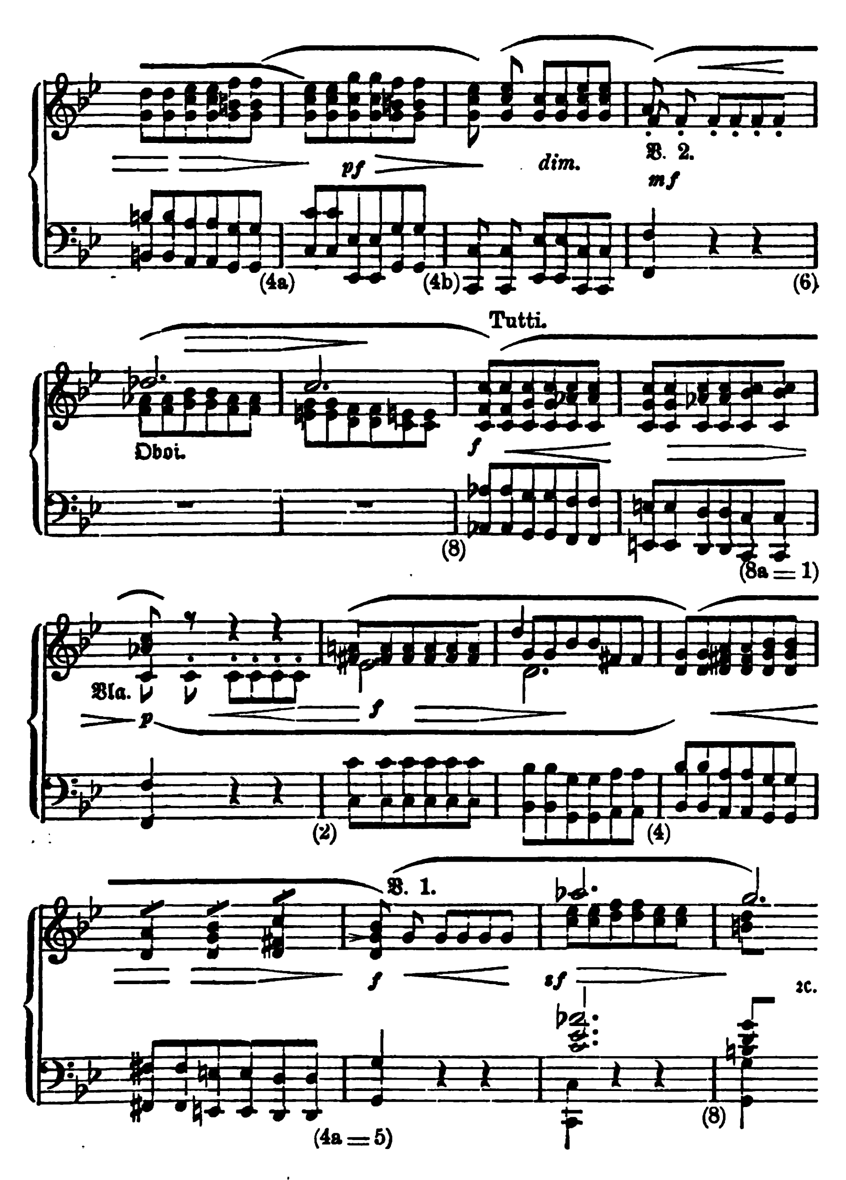
441. *Grandioso.*



setzt nach Halbschluß auf den F-dur-Akkord anstatt einer regulären Fuge, wie sie die Zeitgenossen Bach, Telemann, Heinichen, Förster u. a. für die Ouvertüre nach Lullys Vorgange festhalten, ein richtiges modernes Thema und zwar eines von frappanter harmonischer Kühnheit ein, das zwar noch Ueberreste der Eierschalen der Fugierung zeigt, die aber nur noch humoristisch wirken, wie ein Spott auf die strenge Form der Fuge (die aber Fasch anderweit gar prächtig zu traktieren weiß):

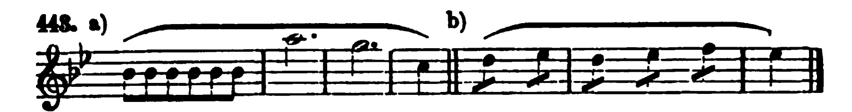
442. *Presto.*
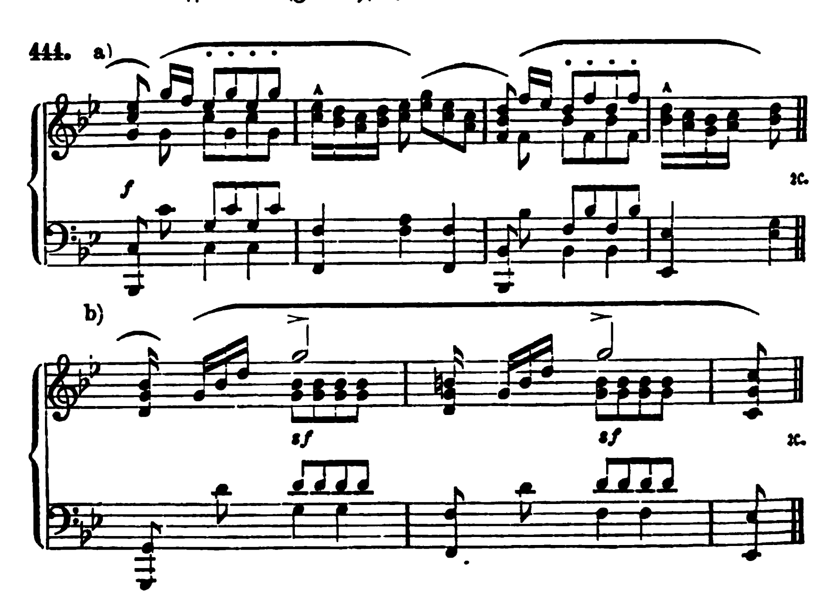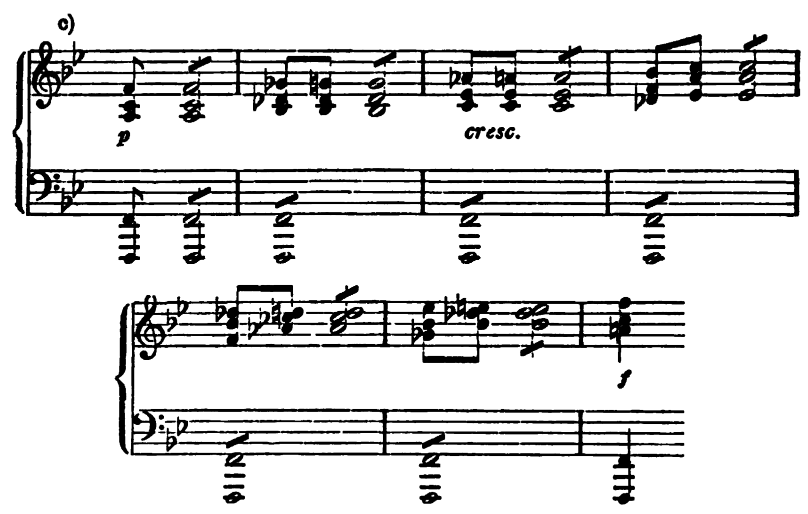




Eine Fuge ist das gewiß nicht, obgleich in kurzen Abständen sich ein (freilich sehr frei behandeltes) auffallendes Motiv in verschiedenen Tonlagen wiederholt, das wohl auch ein Fugenthema vorstellen könnte; aber zu diesem Thema gehört nicht nur die originelle Begleitung,

sondern auch die Fortsetzung durch das Tutti, und zwar weniger im Sinne einer notengetreuen Wiederholung auch weiterhin, sondern vielmehr nur in ihrer allgemeinen Wirkung. Aber damit nicht genug; nicht nur die Takte 1—4 oder bis 4a oder 4b sind „das Thema", sondern dasselbe reicht soweit, als diese Art des Wechselspiels zwischen den beiden Hauptelementen:
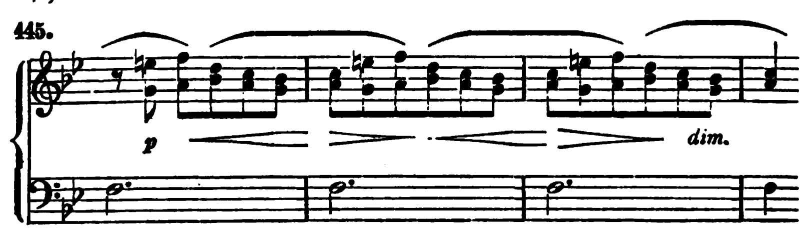


dauert und tritt wieder ein, sooft dasselbe wieder beginnt. Freilich — eine getreue Wiederkehr dieses Themas, d. h. eines größeren Stückes seiner Entwickelung bringt der Satz nicht, sondern wirklich mehr nach Fugenart ein Auftreten des Hauptmotivs (443 a) auf verschiedenen Tonstufen, stets in Gesellschaft von freien Nachbildungen seiner Fortsetzung (443 b), aber nirgends in buchstäblicher Uebereinstimmung mit dem Anfange des Presto. Dazwischen aber schieben sich ziemlich ausgeführte Partien, die sich der beiden Hauptmotive enthalten und durchaus einigen anderen die Bedeutung von Nebenideen verleihen, die nicht eigentlich am Thema-Aufbau beteiligt sind, sondern mehr eine überleitende Rolle spielen. Zunächst sind das die Motive:
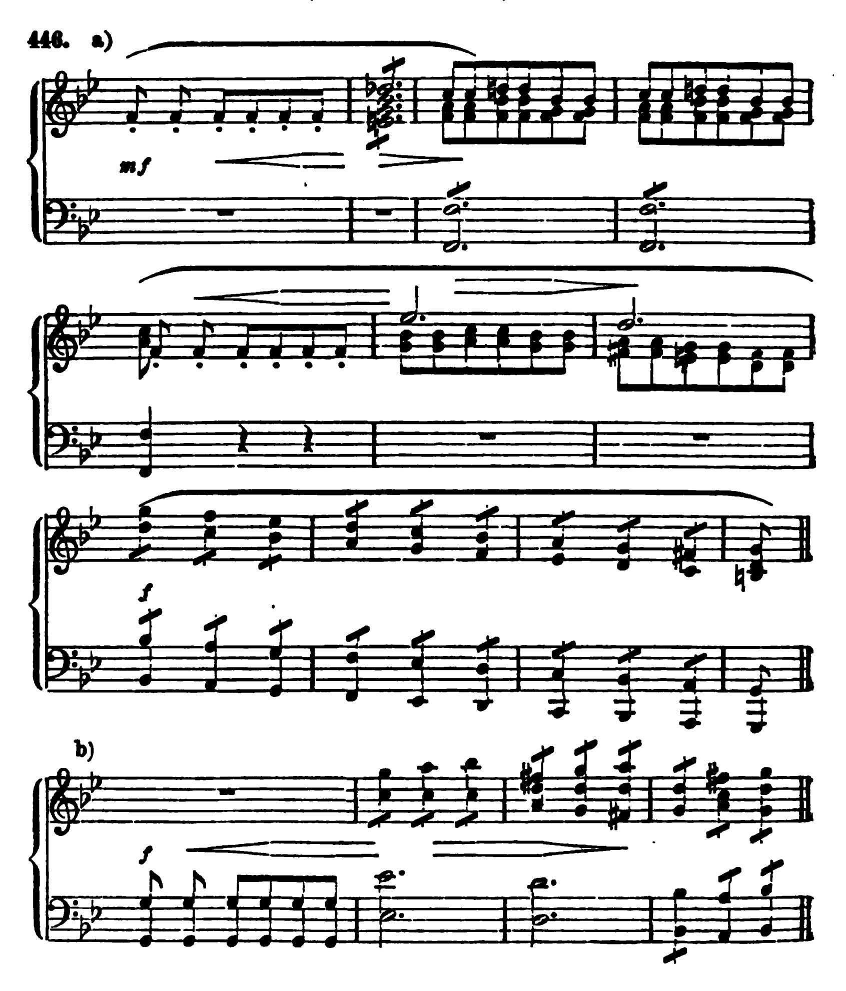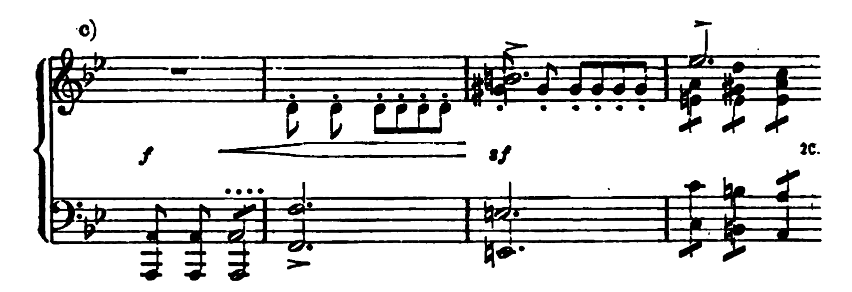




Diesen Motiven und ihrer mehr oder minder modifizierten Wiederkehr eignet eine sequenzartige Anlage, die sie ohne weiteres zu unruhig weitertreibenden Elementen stempelt, selbst das orgelpunktartige 444 c, das mit seinen Umgestaltungen (auch in absteigender Richtung) besonders frappierende, ein durchaus modernes Gesicht zeigende Bildungen ergiebt. Als reizendes Zöpfchen sei auch das Motiv der kleinen Trioepisoden (2 Oboen und Fagott) notiert, welche mit entschieden beruhigender Tendenz zweimal dicht vor Wiedereintritt des Hauptthemas erscheinen:



Der ganze Presto-Teil (nach welchem gemäß der Gepflogenheit der französischen Ouvertüre das Grave der Einleitung als Abschluß wiederkehrt) hat aber nach heutigem Begriffe doch mehr das Aussehen einer „Durchführung", d. h. es besteht eigentlich von Anfang bis zu Ende aus thematischer Arbeit in dem Sinne, nach dessen Erklärung wir hier streben, und es fehlt ihm also doch eigentlich das ausgesprochene Thema im modernen Sinne, welches sich eben nur durch notengetreue Wiederkehr als solches legitimieren würde. Dadurch bekommt der Satz eine gewisse Unruhe und Hast, wie sie für „Durchführungsteile" charakteristisch ist. Diese Unruhe spricht sich auch aus in dem Ueberwiegen anderer

Tonarten als der Haupttonart (B-dur) in den eigentlich thematischen Partien; so kommt es, daß das straffe Grave-Thema sozusagen als das eigentliche Thema erscheint und der ganze Presto-Teil als eine Art Wegwendung von demselben, nach welchen die Wiederkehr ästhetische Forderung ist. In welchem Maße Fasch wirklich nur „thematische Arbeit“ bringt anstatt breit aufgebauter Themen, die als feste Pfeiler den Gesamtbau des Satzes tragen, mag nur noch der Hinweis auf die Formen zeigen, in denen die beiden Hauptmotive wiederkehren:

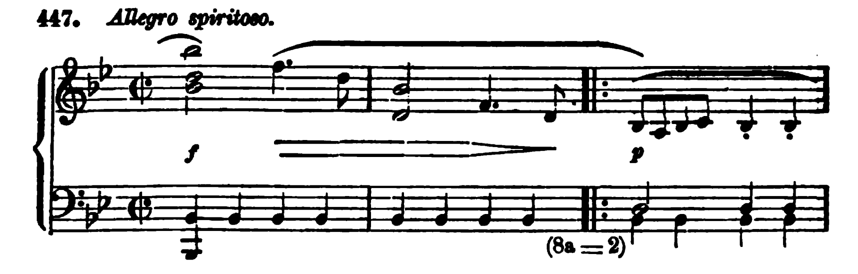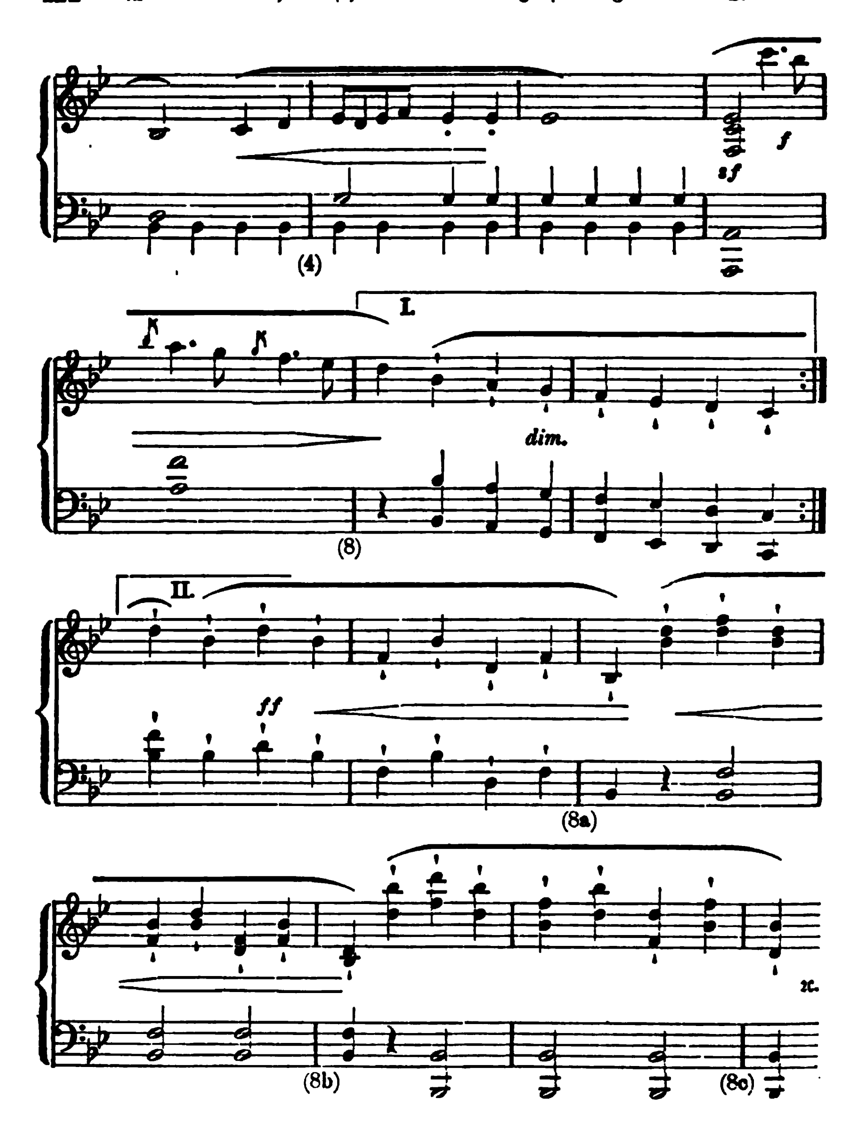




Um 1750 wurde die französische Ouvertüre durch die Symphonie verdrängt, deren erster Satz sein tokkatenartiges, arabeskenhaftes, eines eigentlichen Kerns entbehrendes Wesen aufgab und die zweiteilige Liedform annahm. Hatte man vorher in der Symphonie das starke Pathos, das der Einleitung der Ouvertüre eigen ist, geflissentlich gemieden, da man dasselbe eben als in die Ouvertüre gehörig betrachtete, so tauchte nun dasselbe auch in der Symphonie, besonders zu Anfang auf, aber nur um schnell flüssigeren Bildungen das Feld zu räumen. Es ist aber wohl zu beachten, daß gerade durch die Aufnahme dieser Ausdrucksmittel auch in die Symphonie die Ouvertüre mehr und mehr als einseitige Kaprizierung auf eine Manier zurücktreten mußte, wie andererseits die Symphonie durch Aufnahme der Mittel der Ouvertüre ganz gewaltig bereichert und vertieft wurde. Da die Opernsinfonie die Fugierung schon früher aufgegeben hatte (doch ohne für sie einen vollwichtigen Ersatz zu finden), so kann man bestimmt sagen, daß die Annahme der Liedform für den ersten Satz der Symphonie und die Absorption der Ausdrucksmittel der Ouvertüre die eigentliche Schaffung des modernen Stils bedeutet.

Wenn Johann Stamitz (1717—1757), ohne allen Zweifel der bedeutendste Vorläufer Haydns und Bahnbrecher des modernen Stils, seine B-dur-Symphonie großzügig also anhebt:

447. *Allegro spiritoso.*

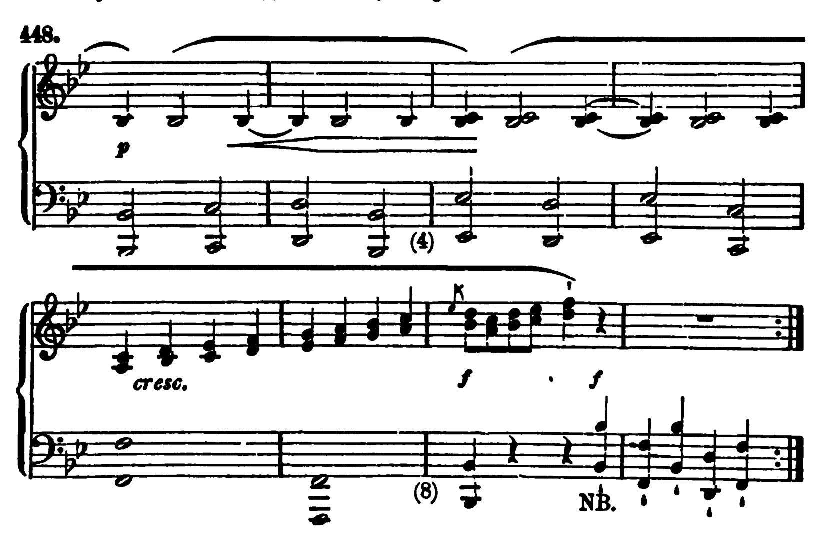




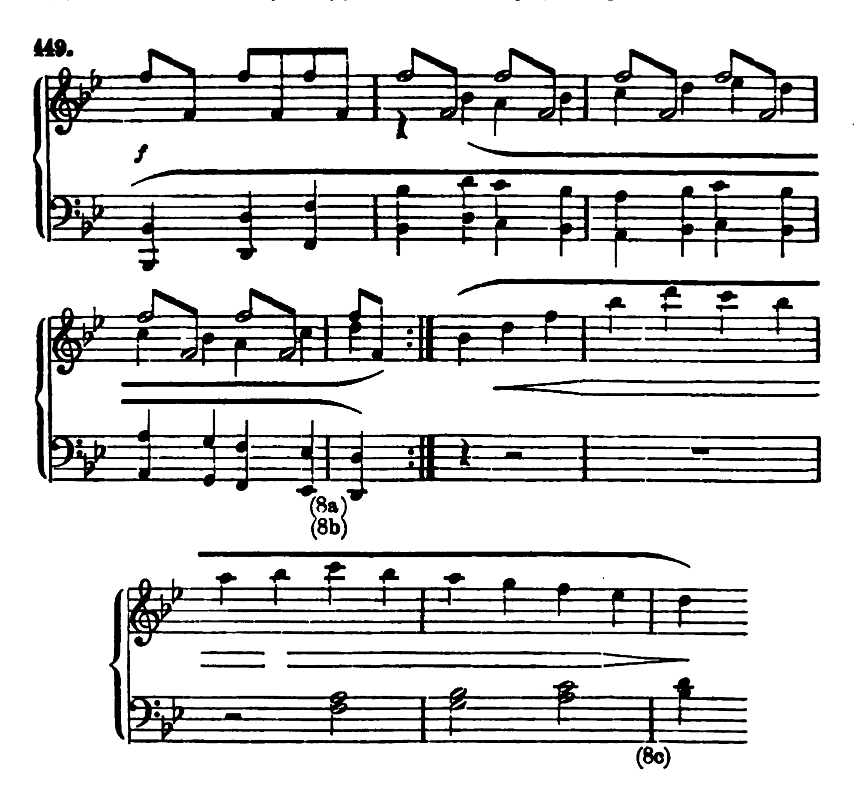
so stehen wir in diesem ersten Satze unzweifelhaft einem Kernthema gegenüber, dessen Wiederaufnahme nicht unbemerkt vorübergehen kann. Obgleich, wie die Taktzahlen ausweisen, das Herabsteigen im B-dur-Akkord noch nicht zum Aufbau der ersten Periode gehört, vielmehr durch Vorausschickung eines in höherer Ordnung schweren Wertes (8. Takt) eine Art breiten Fundaments bildet, auf welchem das eigentliche Thema sich

von *p* aus wirkungsvoll entwickeln kann, so wird doch gerade solche auffällige Voranstellung zu einem wesentlichen Bestandteile, zu einem Hauptkennzeichen des „Themas". Unzählige Themen späterer Komponisten bis zur Gegenwart zeigen ähnliche kraftvolle akkordische Anfänge, seien es vorangestellte oder den Aufbau selbst beginnende. Aber auch das Motiv der Schlußbestätigungen dieses ersten Satzes (7 a ff.) mit seinem gezackten Staccato-Herabgehen von einer größeren Höhe aus im B-dur-Akkord fundamentiert noch in ähnlicher Weise das Werk, so daß trotz der Kadenzierung in der ersten Periode doch die ersten 28 Takte (bis zur Fermate) im weiteren Sinne wieder dieselbe Rolle spielen, wie die ersten beiden Takte im engeren, d. h. ein zweiter Satz, der daran anschließt, erscheint nochmals als der Anfang des eigentlichen Themas, richtiger als eine Andersformulierung des Themas, die stärkere Keime zum Weiterwachsen in sich birgt:

448.



Hier ist die Regsamkeit der Baßstimme sehr bemerkenswert; obgleich die Oberstimme als Träger der Melodie gemeint ist, wird doch gleichsam während der Takte 2—4 deren Entfaltung künstlich gehemmt und die Bewegung der Unterstimme erzeugt daher eine starke Spannung, als deren natürliche Folge das Emportreiben der Violinen im 5.—8. empfunden wird. Diese starke Beteiligung der anderen Stimmen an den Wirkungen des noch so homophonen Themas müssen wir von nun ab allgemein im Auge behalten. Die Fortsetzung von Fig. 448, eine Reihe Bestätigungen des B-dur-Schlusses, steigert diese Teilnahme der Unterstimmen ganz wesentlich, da die Oberstimme sich zunächst auf dem erreichten f festsetzt und erst zuletzt gleichfalls die Melodiebewegung der Unterstimmen annimmt:



Auch hier haben wir wieder die Unterscheidung eigentlich entwickelnder und nur bestätigender, füllender Partien der Melodiebildung und Harmoniebewegung.

Ich habe bei verschiedenen Gelegenheiten die Grundlage der Formenlehre von Ad. Bernh. Marx (in seiner „Kompositionslehre") schroff verurteilt, nämlich die Unterscheidung der drei Elemente: Gang, Satz, Periode. Es gilt nun eine Ehrenschuld einzulösen, und an deren Stelle etwas Besseres zu setzen, das dem Kompositionsschüler nicht nur Ersatz für den Verlust der drei Marxschen Zauberformeln leistet, sondern auch vor den Verlegenheiten bewahrt, welche jene gelegentlich bereiten. Gegen Marx' Satz und Periode habe ich natürlich nichts einzuwenden, verschmelze aber beide insofern in Eins, als ich das rein Formale über den achttaktigen Satz hinaus nicht verfolge (vgl. S. 50), so daß die Unterscheidung, welche Marx zwischen Satz und Periode macht, in meiner Darstellung sich als Lehre von der Verkettung von Sätzen wiederfindet, die aber durchaus vom Inhalt der Sätze, also vom Thematischen, abhängt. Gänzlich ablehnen muß ich den Marxschen Begriff des Ganges als eines außerhalb der Satz-

bildung stehenden Formelements. Marx' Gang ist nichts weiter als eine Notlüge, ein Versuch, mit längeren Strecken der Fortspinnung fertig zu werden, auf welche das Schema der achttaktigen Satzbildung nicht recht passen will. Meine, mit derjenigen H. Chr. Kochs zusammenfallende Methode der Taktzählung, die Lehre von dem verschiedenen Gewicht der Takte, von der Umdeutung schwerer Takte zu leichten (Zusammenschiebung von Sätzen oder Halbsätzen), von der Elision leichter Takte, von der Takttriolenbildung u. s. w., ist freilich nicht einfach, aber sie bedeutet eine wirkliche Zurückführung alles musikalischen Gestaltens auf die Normalgrundlage des durchaus symmetrisch aufgebauten achttaktigen Satzes. Die wichtigste Ergänzung der neuen Fassung der Formenlehre bildet nun aber die durchgeführte Unterscheidung von eigentlich den Aufbau konstituierenden, entwickelnden Partien und von Einschaltungen. Nicht Sequenzen und fortschreitende Modulationen (wie Marx will, der gerade für diese den Gangbegriff benötigt), sondern vielmehr in der Harmoniebewegung stagnierende Partien treten aus dem Rahmen der Satzbildung heraus, natürlich aber ohne ihre Zugehörigkeit zu Sätzen als Einschiebsel oder Anhänge einzubüßen.

Der hohe ästhetische Wert dieser Unterscheidung liegt auf der Hand. Derselbe ist keineswegs nur für Theoretiker, für Aesthetiker und Philosophen von Bedeutung; vielmehr ist (wenn auch nur in der künstlerischen Anschauung) die bewußte Unterscheidung entwickelnder Partien und einen Stillstand bildender Einschaltungen gerade für den Komponisten von der allergrößten Wichtigkeit. Die Beherrschung größerer Formen ist ohne ein deutliches Gefühl für den verschiedenen Wert dieser beiden Elemente wohl überhaupt nicht möglich. Daß dergleichen bisher nicht eigentlich in Formeln gebracht wurde, beweist durchaus nicht, daß die Komponisten ohne die Unterscheidung ausgekommen wären. Gerade in Bezug auf das rein Inhaltliche ist selbstverständlich die Praxis der Komponisten der mit dem Ausdruck ringenden Theorie jederzeit ganz gewaltig voraus. Die innere Notwendigkeit, mit welcher sich die thematischen Bildungen in der Phantasie auseinander entwickeln, gegeneinander differenzieren und in größeren Proportionen sich gruppieren, beruht eben auf solchen deutlichen Unterschieden des Wesentlichen und des Beiwerks, des fest Geformten und des loser Gefügten, des eigentlichen musikalischen Geschehens und der zwischen dessen Hauptphasen sich einschaltenden Momente beschaulichen Verweilens.

Daß ein begriffliches Verstehen dieses Sachverhaltes die Ausreifung des Kompositionstalents nur fördern kann, daß es den Prozeß der Assimilierung, der Einverleibung auch seltenerer Anwendungen dieser Prinzipien in das eigene Können beschleunigen muß, kann nach unseren bisherigen Erfahrungen nicht zweifelhaft sein. Nicht ohne Verwunderung hat wohl der Anfänger in der Komposition in Fig. 119 ff. längere Tonstücke auf eine kleine Zahl deutlich unterscheidbarer Sätze zusammen-

schrumpfen sehen, als er erstmalig auf die Unterscheidung von Anhängen und Einschiebseln aller Art hingeleitet wurde. Sicher hat er bereits dort den hohen Wert solches, die Hast des ununterbrochenen Weiterbildens und stetigen Fortschreitens aufhebenden Anhaltens und Verweilens schätzen lernen. Ganz ähnliche Erfahrungen brachte uns auch die Betrachtung der Komposition von Prosatexten, bei der auch die Häufung immer neuen Inhalts ohne solches beschauliche Verweilen ästhetische Unlust erzeugte und zur Einschaltung von Wiederholungen zwang, die, obzwar sie dort erst zur eigentlichen Satzbildung führten, doch im Grunde auf etwas ganz Verwandtes hinauslaufen.
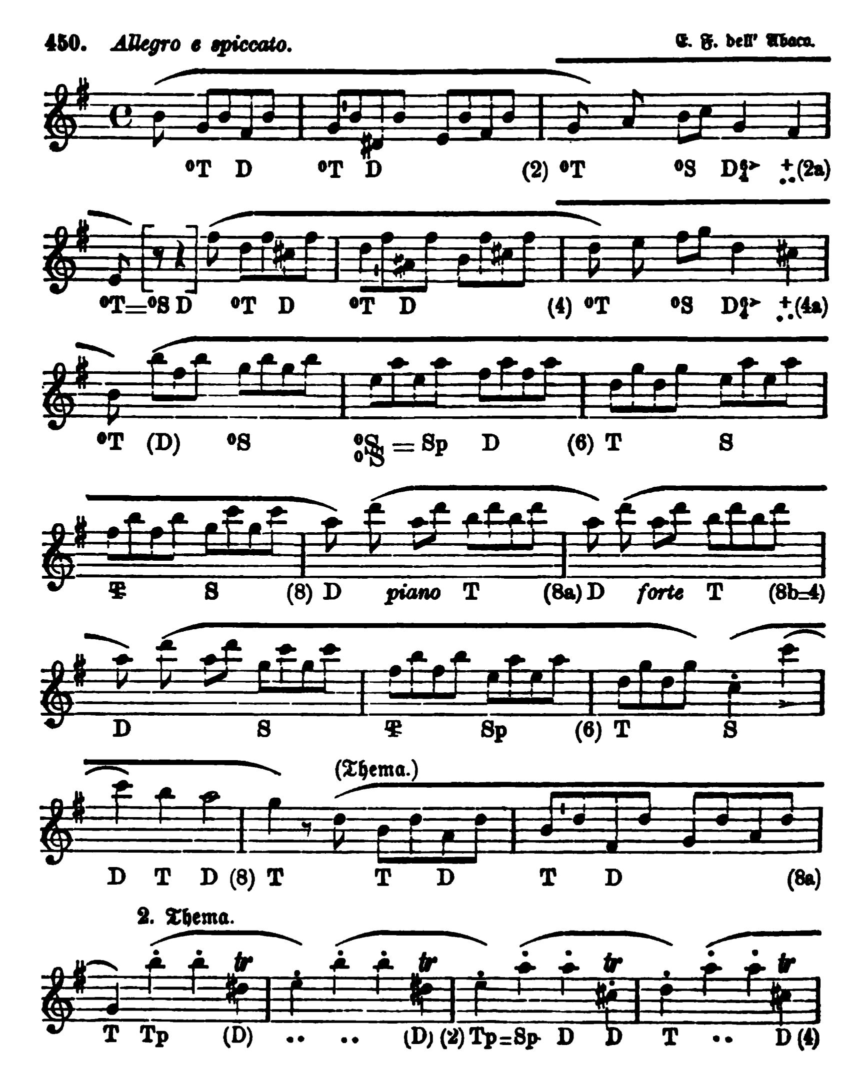
Wir kommen nun zu der letzten Erweiterung der das musikalische Formenwesen beherrschenden Grundbegriffe, wenn wir die Unterscheidung von Thema und Nichtthema ins Auge fassen. Diese Unterscheidung fällt keineswegs zusammen mit der im vorigen erörterten Unterscheidung von den Satzbau konstituierenden und denselben ergänzenden und erweiternden Elementen. Denn schon für Fig. 447 mußte die Zugehörigkeit der Anhänge (Takt 7a ff.) zum Thema selbst, desgleichen die durchaus thematische Bedeutung der vorangestellten beiden Takte betont werden. Das Nichtthematische hat zunächst ganz allgemein sein Wesen in der Unterscheidung vom Thema, also in dem Bewußtwerden der Nichtidentität mit dem Thema, d. h. es ist zunächst durchaus Folie für das Thema selbst und hat vor allen Dingen die Eigenschaft, den Wiedereintritt des Themas deutlich zu machen. In diesem allgemeinen Sinne ist also sogar das viertaktige Zwischenhalbsätzchen (b) der Beispiele 65 und 66 durch seine Verschiedenheit von den drei eigentlichen thematischen Halbsätzen (a) nichtthematisch. Die Erweiterung des Zwischenhalbsätzchens zum thematisch und tonartlich kontrastierenden Trio verschärft diesen Unterschied wesentlich, setzt aber zugleich, da das Trio in sich wieder thematische Konstruktion zeigt, an die Stelle des Nichtthemas ein neues Thema, ein Gegenthema. Da dieses aber in Tonstücken der einfachen Liedform A-B-A wesentlich auch nur dem Zwecke dient, das Hauptthema zu kontrastieren, seinem Wiedereintritt neue Frische der Wirkung zu geben, so wird seine Eigenschaft, selbst ein Thema zu sein (das oft genug durch größeren Reiz das Hauptthema aussticht), doch immerhin den Vergleich mit dem Zwischenhalbsätzchen (dem ja ebenfalls solche besondere Reize oft zukommen) zulassen. In ganz eigenartiger Weise wandelt sich nun aber der Begriff des Nichtthemas in den großen Formen, welche über die Kontrastierung eines Themas durch ein anderes, zweites Thema hinausgehen und dem „Thematischen" im weiteren Sinne, dem Inbegriff der beiden Themen, das „Nichtthematische" als ein B in einem A-B-A noch höherer Ordnung gegenüberstellen. Mit einem dritten Thema, das gegen das erste und gegen das zweite kontrastiert, aber in sich wiederum die Merkmale selbständiger Konstruktion aufwiese, ist das nicht zu erreichen — die Rondoform, der wir bald näher treten, wird das
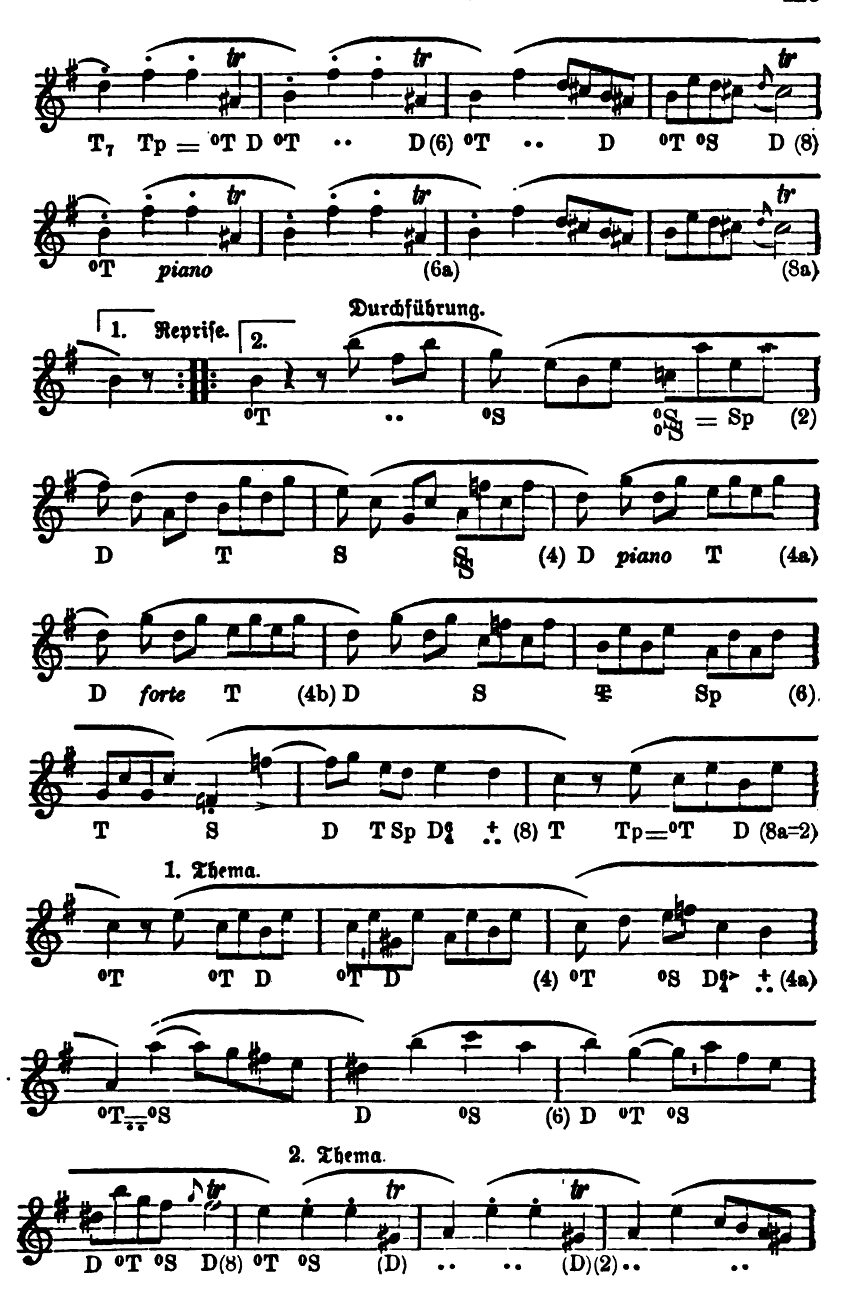
belegen —, vielmehr beruht das Nichtthematische, die Eigenschaft, nicht selbst ein neues Thema vorzustellen, für das damit sich ergebende neue Formglied gerade darauf, daß es nicht neue Motive bringt, sondern einzelne Motive der Themen aufnimmt, aber unter Vermeidung der in denselben eingehaltenen Ordnung ihrer Folge, so daß nicht ein Wiedereintritt der Themen selbst verstanden werden kann. Wie das möglich ist, werden wir an einigen praktischen Beispielen aufweisen, welche in der sogenannten Sonatenform von dem neuen Mittel Gebrauch machen.

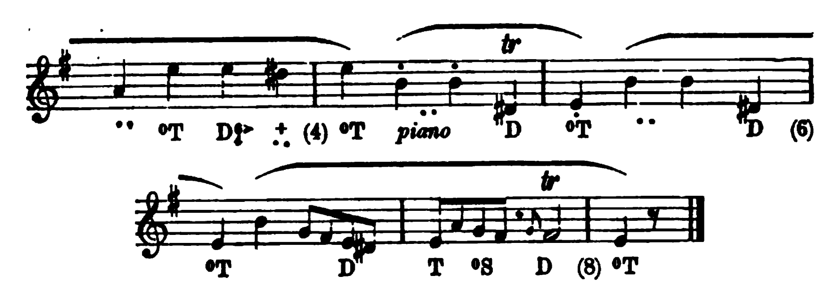
§ 2. Die Sonatenform.

Allzu bestimmt schreibt man die Ausbildung der sogenannten Sonatenform, d. h. der Form, welche seit der Periode der großen Wiener Klassiker regelmäßig die ersten Sätze der Klaviersonaten, der Streichquartette, Trios, Violinsonaten rc. und der Symphonien haben, Joseph Haydn zu, allenfalls mit Hinweis auf vorbereitende Verdienste Ph. Emanuel Bachs. Die Sichtung der noch so gut wie ganz unerforschten Litteratur der Zeitgenossen Bachs und Händels wird Haydn diesen Ruhmestitel absprechen müssen und auch Ph. E. Bach nur einen bescheidenen Anteil an der bedeutsamen Stilreform belassen können. Thatsächlich vollzieht sich der Umschwung in der Formgebung der ersten Sätze der cyklischen (aus mehreren selbständigen Sätzen verschiedenen Tempos bestehenden) Werke ganz allmählich im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und zwar haben an demselben eine große Zahl besonders italienischer und deutscher Komponisten Anteil. Schon das etwa 1715 gedruckte op. 3 von Ev. Fel. dall'Abaco (XII Sonata a tre) enthält als Nr. 6 einen prächtigen Beleg für diese Behauptung. Der erste Satz dieser in E-moll stehenden dreisätzigen Sonate für zwei Violinen mit Cello und Kontinuo (abgedruckt im 1. Bd. der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" S. 107 ff.) hat die fast voll entwickelte Sonatenform, nämlich eine durch :||: markierte Zweiteiligkeit: im ersten Teile zunächst ein Kernthema in der Haupttonart (zweite Violine mit Kontinuo), das zwar seine erste Fortspinnung nach Fugenart durch transponierte Wiederholung in einer anderen Stimme (der ersten Violine) findet, dann aber den Fugenstil verläßt und in sequenzartigen Führungen weiterwächst, bis es einen Ganzschluß zur Parallele macht, der zweitaktig mit dem Anfangsmotiv bestätigt wird; dann aber tritt ein wirkliches zweites Thema auf, das über E-moll ($g^6 = S^6$) nach D-dur tritt und sich in H-moll (°D) festsetzt. Nach der Reprise (:||) folgt sodann zunächst eine wirkliche kleine Durchführung, d. h. ein wenig thematische Arbeit, die von H-moll über G-dur nach C-dur führt und in A-moll (°S) das Hauptthema bringt; eine fugenartige Beantwortung erfolgt nicht wieder, sondern nur eine kurze Weiter-

führung in der Art des ersten Teils, mit Wiedergewinnung der Haupttonart E-moll; das ganze zweite Thema, das durch sein Trillerchen äußerst charakteristisch ist, erscheint nun notengetreu in die tiefere Quinte transponiert wieder, so daß der Schluß des zweiten Teils normal in der Haupttonart erfolgt. Was an der vollen Sonatenform noch fehlt, ist nur eine markiertere Wiederkehr des ersten Anfangs, und zwar in der Haupttonart. Ich gebe den nicht langen Satz im Auszuge (nur den Melodiefaden mit Signierung der Harmonie):




piano
1. Reprise. 2.
Durchführung.
piano
forte
1. Thema.
2. Thema.
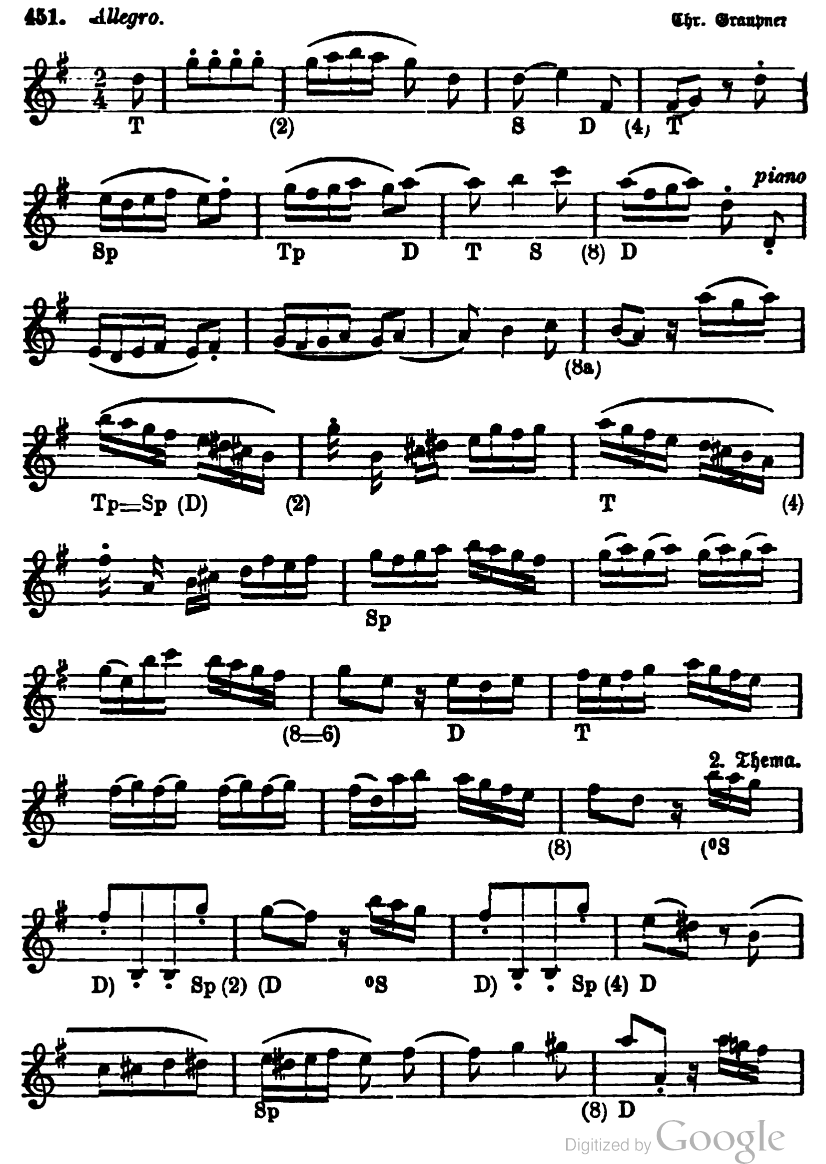


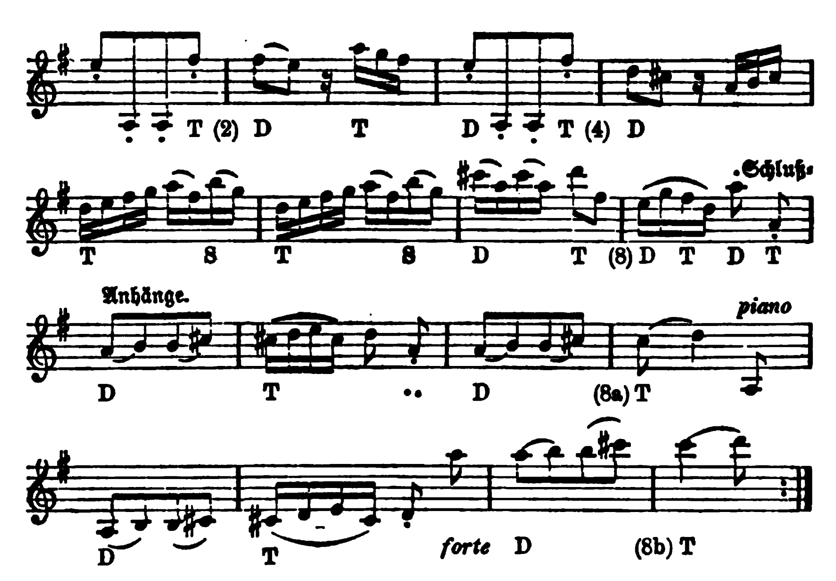
Wie gesagt, der Wiedereintritt des Hauptthemas nach der Durchführung ist noch nicht eklatant, vielmehr erscheint dasselbe, abgesehen davon, daß es in der Subdominante A-moll statt in E-moll steht, nur in ähnlicher Rolle wie zuletzt im ersten Teil, direkt vor dem zweiten Thema; sind doch die letzten Takte der Durchführung bereits eine transponierte Reproduktion der Fortführung des ersten Themas vom ersten achten Takte ab. Immerhin ist das Auftreten eines so gestalteten ersten Sonatensatzes in so früher Zeit höchst merkwürdig. Vielleicht hat Abaco — ohne Zweifel einer der allergediegensten Zeitgenossen von Corelli, Bach und Händel — zuerst den bedeutsamen Schritt gethan, den ersten Satz einer Sonate in der zweiteiligen Liedform mit Reprise anzulegen. Vorbereitet wurde dieser Schritt durch die Ausbildung der Form in leicht gearbeiteten Folgesätzen der Sonaten und Suiten (Partiten, Ouvertüren), besonders den langsamen Spielarien, aber auch den allmählich von den Tanztypen sich losringenden schnelleren Stücken. Den Ausgangspunkt bildet die Form, daß ein mit prägnanten Motiven einsetzendes Thema sich zur Dominante oder von Moll aus zur Parallele wendet und in dieser einen Ganzschluß macht; der zweite Teil (auch in dieser den Tänzen eigenen Ursprungsform findet sich schon die Reprise beider Teile) setzt in der neuen Tonart mit dem transponierten Thema des ersten Teils an, wendet aber die Modulation umgekehrt zur Wiedererreichung der Haupttonart. Das speziell für die fernere Entwickelung Bedeutsame dieser Gestaltungsweise ist, daß der zweite Teil nicht mit gegen den ersten kontrastierenden Motiven ansetzt, wie das zunächst für die zweisätzige Form selbstverständlich scheint, sondern vielmehr mit dem nur durch die Transposition unterschiedenen Hauptgedanken. Die unumgängliche Notwendigkeit der Wiedergewinnung der Haupttonart im zweiten Teil zwang dazu, früher oder später dem zunächst ganz getreu in der gesteigerten Tonart aufgenommenen Thema des ersten Teils eine andere Wendung zu geben, da die Fortsetzung der gleichen Form der Transposition anstatt zur Haupttonart zurück, zu einer noch ferner abliegenden Tonart führen mußte. Diese Notwendigkeit der Abänderung führte naturgemäß je nach dem Fluge der Phantasie zu überraschenden neuen Bildungen mannigfacher Art, die sich aber durchaus in bescheidenen Grenzen hielten, um nicht die

Korrespondenz der beiden Teile in Frage zu stellen. Vor allem ergab sich dabei für den ganzen ersten Teil die Bedeutung positiven Bildens, der Vorwärtsbewegung, des Aufschwungs, für den zweiten Teil aber die der negativen Bildung, des Rückgangs, der Spannungslösung, der Heimkehr. Die effektive Wirkung des Rückganges hängt aber schließlich, wie man schnell bemerken mußte, immer an wenigen Takten bezw. Harmonien, und es war daher nur natürlich, daß man diesen Moment der Spannungslösung durch längeres Verweilen in fremden Tonarten hinauszuschieben suchte. So kam es, daß bald die zweiten Teile länger ausfielen als die ersten, indem man statt der nächstliegenden Rückmodulation Umwege zu machen vorzog. Der nächste Schritt aber wurde die abermalige Einführung des Hauptthemas in dem Moment des Wiedereintritts der Haupttonart; besonders in Fällen glücklicher Artung dieses Hauptgedankens lag es nur allzunahe, die eigenartige Wirkung der Rückkehr auch diesem zu Gute kommen zu lassen. Der Gefahr der Ermüdung aber beugte man nun vor durch immer stärkere Umwandlungen des Hauptgedankens bei seinem mittleren Auftreten in fremder Tonart, bis schließlich an die Stelle der transponierten Wiederholung die nur bruchstückweise Andeutung trat, womit die wirkliche Durchführung, die thematische Arbeit gefunden war. Besonders bei der allmählich immer mehr erweiterten Ausdehnung des ersten Teils (vor der Reprise) machte sich diese stärkere Veränderung der mittleren Partien immer mehr notwendig. Diese Erweiterung des ersten Teils bringt aber als bedeutsames Neue den Begriff des zweiten Themas. Es kann nicht ausbleiben, daß ein behagliches sich Ausbreiten in der neuen Tonart nach erfolgter Modulation noch im ersten Teile zu Wirkungen führt, welche gegen die des ersten Themas kontrastieren und als gleichfalls thematische neben dasselbe treten. In Fig. 450 ist diese Wirkung unleugbar vorhanden, obgleich die erste Hälfte des zweiten Themas noch die Tonart weiter verschiebt und an die Stelle der Parallele die Molldominante setzt. Da ursprünglich nach der Reprise das erste Thema in der neuen Tonart wiederkehren soll, so ist es ausgeschlossen, daß die der Reprise vorausgehende Festsetzung in der neuen Tonart mit den Motiven des Hauptthemas erfolgt; damit aber ist die Entstehung eines aus neuen Motiven gebildeten neuen Themas gegeben.
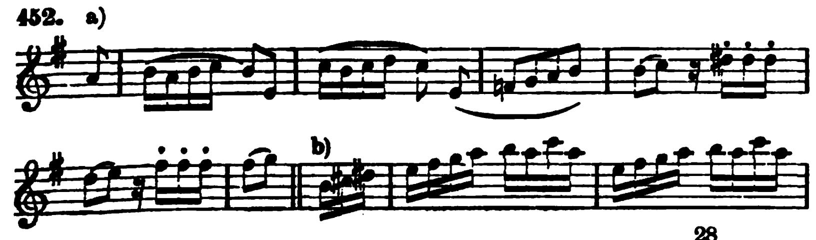
Einer der fruchtbarsten Komponisten der Uebergangszeit von dem herben, kraftvollen Stile der Bach-Händel-Epoche zu der mehr heiteren und verbindlichen Manier der Wiener Klassiker, ist der längst vergessene Christoph Graupner (1683—1760), der von 1709 durch eine Reihe von Jahrzehnten Darmstadt zu einer Hauptpflegestätte der Instrumentalkomposition machte. Graupner zeigt in seinen Symphonien (die zum Teil schon für ein überraschend großes Ensemble geschrieben sind), daß Abacos Vorgang bald allgemeine Nachfolge gefunden haben muß. Der erste Satz einer Symphonie in G-dur (Streichorchester und zwei Hörner), deren Entstehungszeit zwar nicht nachweisbar ist, aber

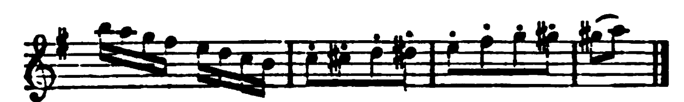
sicher **spätestens** um 1740 gesetzt werden muß, zeigt bereits die vollständige Emanzipation von dem phrasenhaften Passagenwesen der italienischen Opernsymphonien und das deutliche Heraustreten zweier Themen. Sind dieselben auch nicht von hervorragender Noblesse und auch nur von bescheidener Ausdruckskraft, so sind sie doch geeignet, den Umschwung zu verdeutlichen, der sich im Stile zu vollziehen begonnen hat. Der Melodiefaden bis zur Reprise ist:



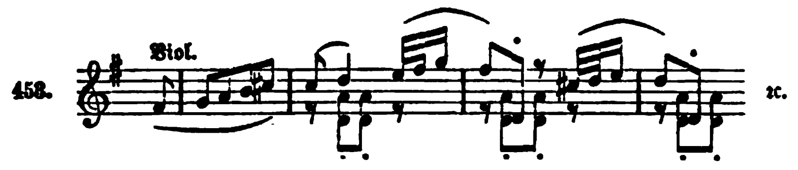


Da haben wir ein Beispiel der Erweiterung des ersten Teils auf vier noch durch Anhänge bereicherte Sätze, der erste die Haupttonart aufstellend (mit Halbschluß), der zweite Motive des Nachsatzes des ersten aufnehmend und zur Dominanttonart vordringend (mit Ganzschluß in dieser), der dritte und vierte ein zweites Thema von unterschiedlicher Physiognomie vorstellend, beide mit Halbschluß, so daß Anhänge notwendig werden, welche in ihrer kleingliedrigen Achttaktigkeit wie ein selbständig klares Schlußthema sich ausnehmen. Da 1712 Joh. Friedr. Fasch zu dem bereits als Komponist renommierten Graupner nach Darmstadt pilgerte, um sein Schüler zu werden (1707—1709 waren bereits in Hamburg sechs Opern Graupners zur Aufführung gekommen), so habe ich vielleicht oben seine Symphonie schon zu weit vordatiert. Jedenfalls zeigt dieselbe eine auffallend klare thematische Struktur des ersten Teils und noch überraschender ist der Verlauf des zweiten Teils. Derselbe bringt zunächst eine 24 Takte lange Arbeit mit Elementen des ersten Teils, die teils dem ersten, teils dem zweiten Thema entnommen sind. Einige Proben mögen das belegen:



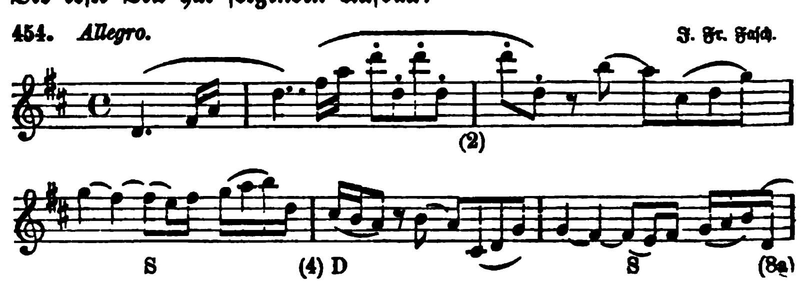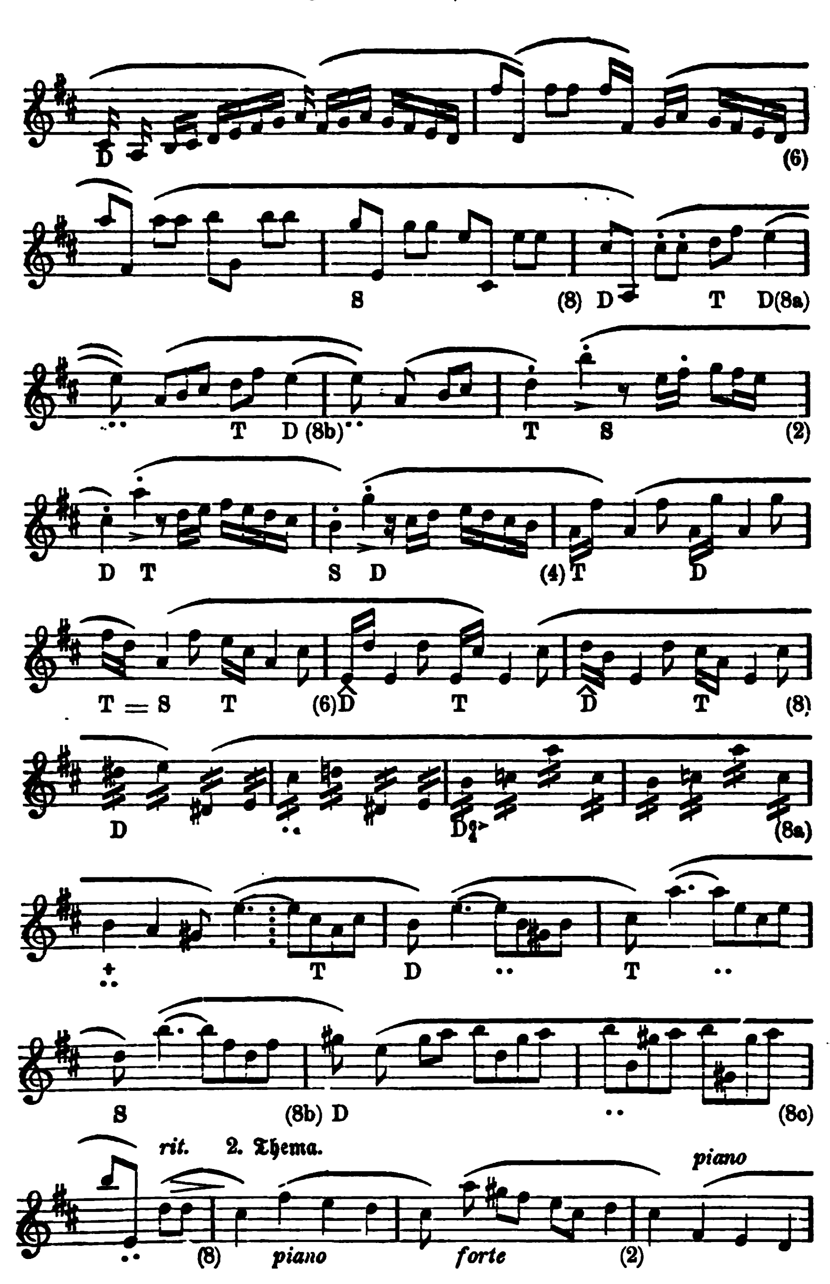


Dann folgt die Wiederkehr der Themen, das erste tritt auffallend (nach Pausen über zurückleitenden Baß) mit seinem Anfangsmotiv (Takt 1—2) auf, zerfließt aber in Sechzehntelgängen, die dem zweiten Satze des ersten Teils entnommen sind, setzt nochmals in der höheren Sekunde mit dem Hauptmotiv an, um ebenso zu zerstieben; die Verquickung des Materials der beiden Sätze des 1. Themas ist darum durchaus motiviert, weil ja der zweite für die Modulation nicht benötigt wird. Auch das zweite Thema erscheint nur wieder angedeutet, nämlich durch das Wechselspiel zwischen erster Violine und den Hörnern:

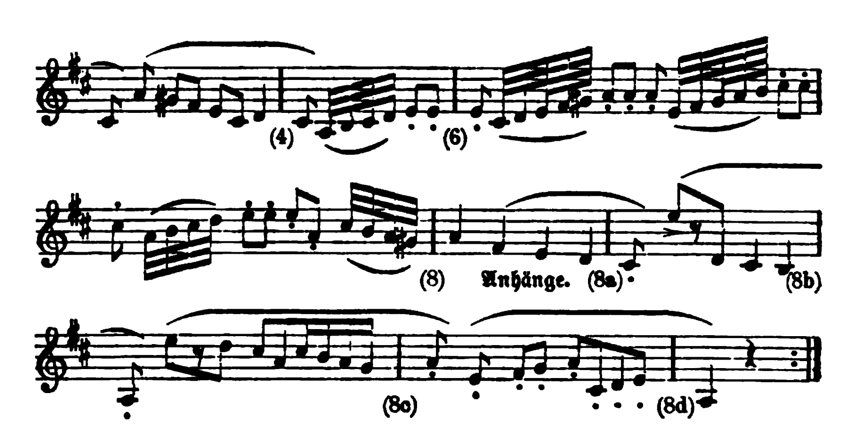


Nur die Schlußanhänge kehren ganz getreu nach G-dur transponiert wieder. Auch hier fehlt also noch immer die deutliche Wiederherausstellung der Themen in ihrem vollen Umfange mit dem deutlichen Bewußtsein ihrer Einheitsbedeutung, gegenüber dem zerstückelten Wesen der Durchführung.

Das dreimalige Auftreten des ersten Themas (nach der Reprise in der Dominante und nach der Durchführung in der Haupttonart) zeigt eine D-dur-Symphonie von J. Fr. Fasch (1688—1758), die im Manuskript in Darmstadt erhalten ist. Der fanfarenartige Anfang Takt 1—8 markiert sich sehr deutlich beim Wiedereintritt nach der 33 Takte C langen interessanten Durchführung; zwar ist die Ausspinnung des ersten Themas vom Nachsatze des ersten Satzes ab nach der Durchführung ganz abweichend, aber da solcher Fortsetzung doch immerhin mehr Ueberleitungscharakter eignet, so wird das als Mangel kaum empfunden. Das zweite Thema, das sich deutlich abhebt, kehrt im ganzen Umfange mitsamt den Schlußanhängen transponiert wieder. Der erste Teil hat folgenden Aufbau:




D (6)
S (8) D T D(8a)
T D (8b) T S (2)
D T S D (4) T D
T = S T (6) D T D T (8)
D D (8a)
T D T
S (8b) D (8c)
rit. 2. Thema.
(8) piano forte (2) piano



Das Auftreten des ersten Halbsatzes des ersten Themas als Anfang der Durchführung (in A-dur) verrät wie gesagt den Entwickelungsprozeß der Sonatenform von der einfachen zweisätzigen Liedform aus; diese Entwickelung hat nicht verhindert, daß die unentwickelten Formen sich bis in die Zeit Mozarts neben den entwickelten gehalten haben. Man kann aber weiter gehen und sogar behaupten, daß diese Vor- und Zwischenstadien Typen repräsentieren, denen auch noch heute Lebensfähigkeit nicht abgesprochen werden kann. Die Hauptstufen sind also:

1. Zwei durch Reprise geschiedene Teile, von denen der erste die Modulation zu einer nächstverwandten Tonart (von Dur aus D, auch wohl Dp, von Moll aus Parallele oder °D) vollzieht; der zweite Teil beginnt in der neuen Tonart und schließt in der Haupttonart. Für die kleinste Form dieses Typus, die wirklich nur zweisätzige oder doch nur wenig erweiterte, ist der Anfang des zweiten Teils mit den transponierten Motiven des ersten **nicht** zu empfehlen, vielmehr eine stärkere Abweichung erwünscht; doch wird besonders die Kadenzierung bei der Rückkehr zur Haupttonart auch in der kleinsten Form gern derjenigen der Modulation im ersten Teil analog gebildet werden, so daß die Zusammengehörigkeit der beiden Teile nicht nur in der Gesamthaltung und der Beschränkung auf die Verarbeitung weniger Motive, sondern auch bereits in der Uebereinstimmung größerer Strecken sich zu erkennen giebt.

2. Erweiterung beider Teile durch Ausführung zum Umfange mehrerer Sätze, eventuell mit Einschaltungen, besonders aber mit Schlußanhängen. Zeigt der Anfang des ersten Teils prägnante thematische Physiognomie (in dem angedeuteten Sinne mit stärker gegeneinander kontrastierten Motiven), so wird seine Fortspinnung gern einen Zug ins Große annehmen, d. h. sequenzartige, nicht so stark gegliederte Bildungen treiben, die erst wieder verschwinden, sobald die neue Ton-

art erreicht ist. Etwaige Schlußbestätigungen in der neuen Tonart zeigen dagegen wieder gern schärfer umrissene kleine Glieder, die aber von denen des Anfangs verschieden sind. Der zweite Teil kann daher ohne Gefahr der Monotonie mit der Transposition des Anfangs anheben, schlägt in der Fortführung wegen der veränderten Modulationsrichtung auf alle Fälle Wege ein, welche nicht genau mit denen der Modulation im ersten Teile übereinstimmen; aber mit Wiedererreichung der Haupttonart werden die Schlußanhänge des ersten Teils, die mit neuer Wirkung transponiert in der Haupttonart wiederkehren können, nach Befund vermehrt aber auch eventuell verkürzt. Hier sind bereits die Keime der Gegenüberstellung zweier Themen deutlich erweisbar, nämlich in den schärfer gegliederten Anfangs- und Schlußpartien beider Teile.

3. Die Abweichungen, welche der zweite Teil bringt, werden trotz der Verarbeitung der Motive des ersten Teils stärker; dadurch erscheint ein abermaliges Zurückkommen auf das Hauptthema mit der Wiedererreichung der Haupttonart wirkungsvoll möglich. Natürlich muß dann aber der modulatorische Aufschwung, den die Fortspinnung im ersten Teil genommen, durch eine andere harmonische Führung ersetzt werden, die wieder anders ausfallen muß, als die Rückwärtswendung zur Haupttonart im zweiten Teil, da es nun gilt, die Haupttonart festzuhalten, nicht sie zu verlassen oder wiederzugewinnen. Die stärkere Aehnlichkeit mit dem ersten Teile wird bei solchen dreiteiligen Anlagen nicht der mittleren, sondern der abschließenden Partei zukommen, da nur in solcher Entwickelung ein A-B-A einleuchtendster Art sich aussprechen wird, d. h. die mittlere (Durchführungs-) Partie wird, je größer die Proportionen sind, desto mehr aus einer Nachbildung des ersten Teils vielmehr zu einem Gegensatze desselben werden, aber mit dem nur anders gruppierten motivischen Material des ersten Teils. Schließlich erscheint auch die Eröffnung des mittleren Teils mit dem Hauptmotiv gar nicht durchaus notwendig und z. B. auch ein Weitergehen mit dem Motive des Abschlusses des ersten Teils keineswegs ausgeschlossen. Nur die Einführung ganz neuer Motive kann eigentlich nicht in Frage kommen, da dieselben ein neues Thema bedeuten und daher eine andere Form ergeben würden, die sich von der S. 74 ff. entwickelten (mit Trio) dadurch unterschiede, daß der erste Hauptteil nicht in der Haupttonart abschlösse, sondern die Tonart des Trios modulierte.

4. Die voll entwickelte Sonatenform endlich ergiebt sich, sobald nach der Modulation im ersten Teil ein gegen das Anfangsthema deutlich kontrastiertes zweites Thema in der neuen Tonart aufgestellt wird, welches im Schlußteil (nach der Durchführung) in der Haupttonart transponiert wiederkehrt. Die Gestaltung des Durchführungsteils unterliegt keinerlei schematischer Einschränkung, sämtliche Motive des ersten Teils, auch die des zweiten Themas und seiner Anhänge, können in demselben zur Verarbeitung kommen; ausgeschlossen ist nur wieder im Prinzip,

die Arbeit mit neuen Motiven. Nicht selten erscheint die Zahl der Themen, welche der erste Teil aufstellt und die Durchführung und der Schlußteil weiter verwerten, größer als zwei, z. B. wenn die Fortspinnung des ersten Themas, bezw. die Uebergangspartie zur Tonart des zweiten Themas auffallende Motivbildungen zeigt, welche mit dem des ersten Satzes des ersten Themas nichts gemein haben, oder aber wenn die Schlußanhänge des zweiten Themas größere Dimensionen annehmen und zu wirklicher selbständiger Satzbildung kommen. Auch gegenüber solchen besonders reich entwickelten Typen der Sonatenform ist aber durchaus an dem Dualismus der Thematik festzuhalten; man kann wohl einen ersten und zweiten Teil des ersten und auch des zweiten Themas annehmen, nicht aber drei oder gar vier Themen: andernfalls würde die Form durchaus ihre Uebersichtlichkeit und logische Motiviertheit einbüßen. Man wird sich auch durch die kompliziertesten Fälle hindurchfinden, wenn man festhält, daß das Bereich des ersten Themas bis zur Erreichung der neuen Tonart geht, alles aber, was in dieser sich vorstellt, dem zweiten Thema zuzurechnen ist.

Die gesondert zu unterscheidenden Elemente der Sonatenform sind also, ganz abgesehen von ihrer effektiven Ausdehnung, die außerordentlich stark variieren kann:

A. Erster Teil (vor der Reprise):
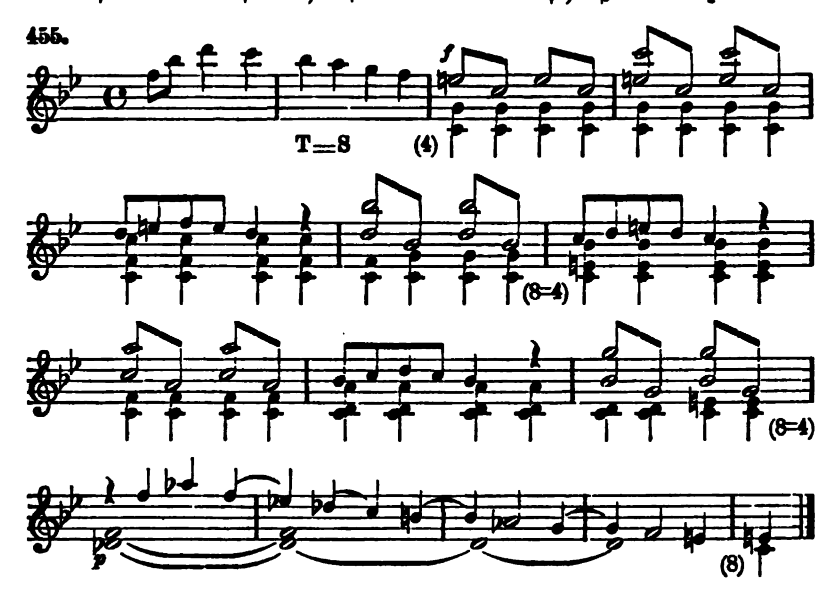
a) der durch prägnante Motive markierte erste Einsatz des ersten Themas, sein „Kopf", sozusagen die Façade des ganzen Satzes;
b) die zur neuen Tonart überführende Fortspinnung des ersten Themas;
c) der nach dem unruhigeren Wesen dieser Fortspinnung wieder durch einfachere Gruppierung neuer Motive auffallende „Kopf" des zweiten Themas, sowie eventuell
c¹) weiter ausholende breitere Darlegungen des Gehalts des zweiten Themas;
d) epilogisierende Schlußanhänge zum zweiten Thema.

B. Zweiter Teil (nach der Reprise):

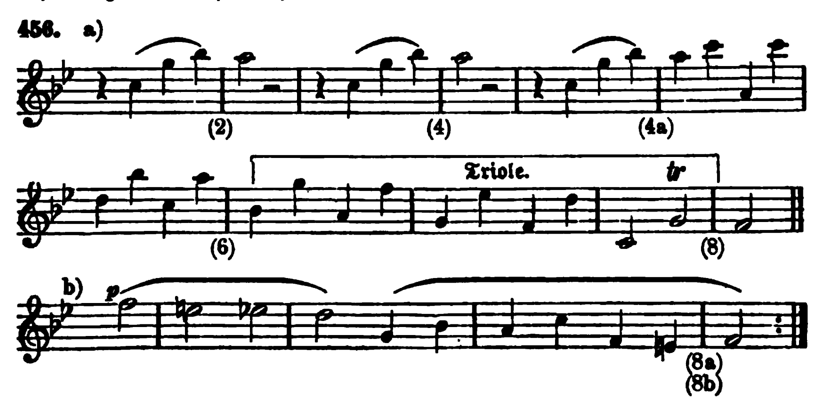
e) die Durchführung;
f) die veränderte Wiederholung des Themateils (a—d) und zwar a) gewöhnlich ganz getreu, b) mit starken harmonischen Veränderungen, aber möglichst mit demselben motivischen Material in gleicher Folge, c) in der Haupttonart oder doch einer dieser möglichst nahestehenden Tonart, jedenfalls einer, die ihr näher steht als die Tonart, in welcher das zweite Thema im ersten Teile auftrat. In den Fällen, wo nicht die Haupttonart selbst für den Kopf des zweiten Themas möglich wurde, wird die ver-

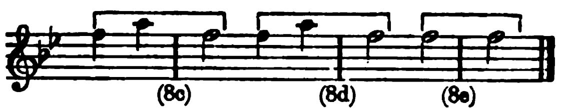
änderte Wiederkehr von c² die Haupttonart selbst wieder herstellen, in welcher d) eventuell erweitert sich anschließt.

Die Fig. 447—449 verzeichneten Motive der B-dur-Symphonie von Joh. Stamitz, gehören sämtlich in den Bannkreis des ersten Themas, ja sie repräsentieren sogar erst den die Haupttonart festhaltenden ersten Teil desselben; erst der an 449 anschließende Satz:
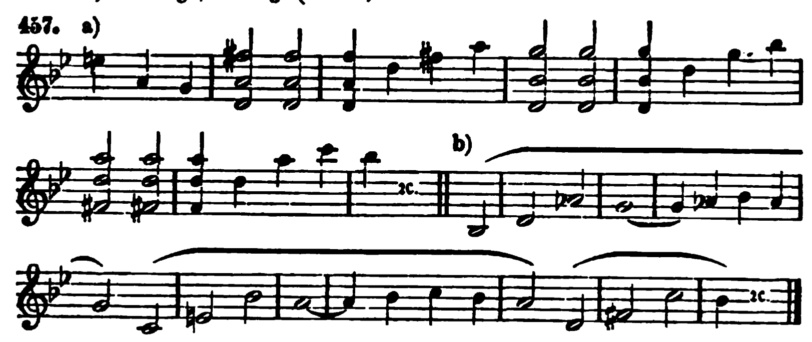


vollzieht die Modulation zur Dominanttonart F-dur, d. h. er entspricht dem b) unserer obigen Aufstellung. Das mit Umdeutung des achten Taktes zum ersten direkt anschließende zweite Thema ist nur ein achttaktiger Satz (456 a):

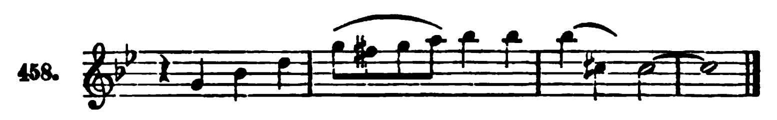




seine Schlußanhänge (456 b) betragen elf Takte (4+4, +1+1+1). Die Durchführung setzt, wie die in Faschs D-dur-Symphonie, mit dem Kopfe des ersten Themas in der Dominanttonart ein, klingt dann an den Anfang von 448 an und arbeitet mit dem zweiten Thema in leicht kenntlicher Umgestaltung (457 a):



weiterhin auch in der Verlängerung (457 b), vorher aber mit einem aus dem ersten Thema frei kombinierten Motiv:
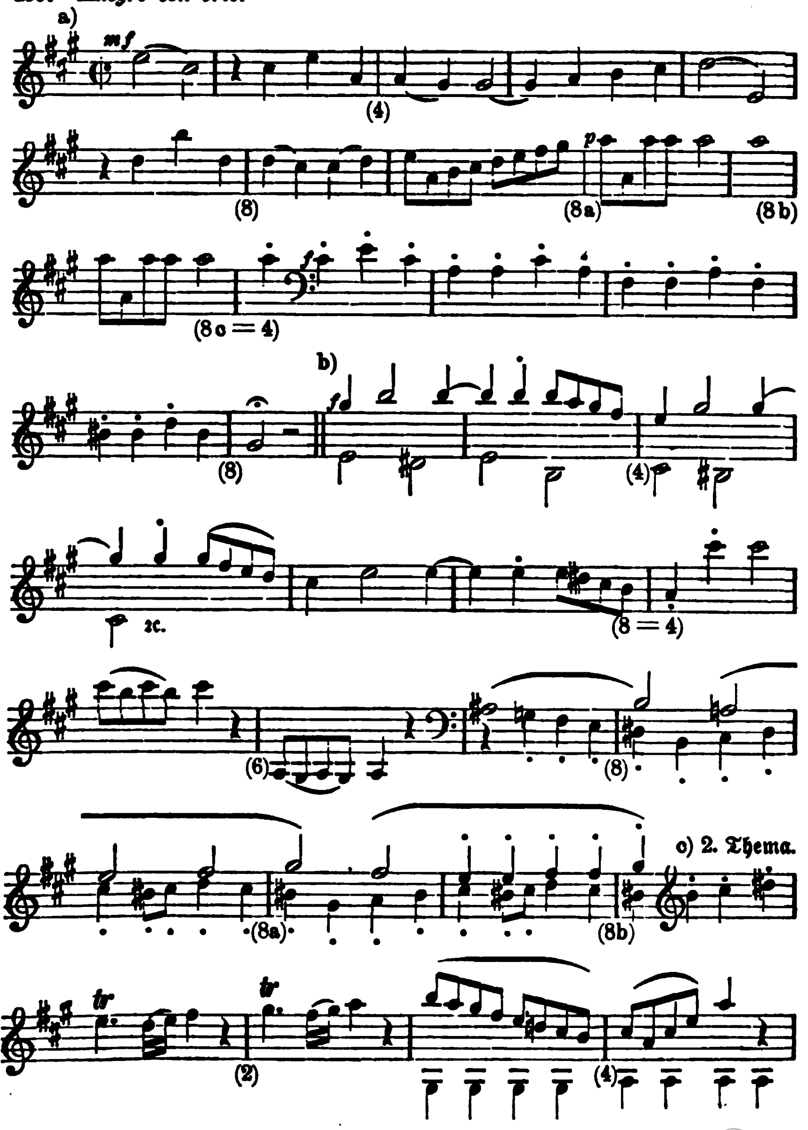


und füllt zwischendurch mit nicht direkt in den Themen nachweisbaren, aber auch kein thematisches Gepräge tragenden harmonischen Schiebungen, wie sie auch die späteren Symphoniker zur Foliierung des Thematischen nicht entbehren können. Die Wiederkehr der Themen nach der 82 Takte langen Durchführung setzt regulär mit dem Kopfe des ersten Themas ein (doch nur durch acht Takte), übergeht die Themateile von Fig. 448—449 ganz und bringt statt deren eine neue Verarbeitung von Fig. 458, welche geradeswegs in die transponierten Schlußtakte von 455 hineinführt (𝆏♭ᵇ> D). Das zweite Thema und die Schlußanhänge schließen in strenger Transposition den Satz ab.

Zu den allerbedeutendsten Vorarbeitern Haydns gehört auch der einst hochberühmte, jetzt vergessene Franz Xaver Richter (1709—1789), der 1747—69 der Mannheimer Hofmusik als Violinist, Baßsänger und Kammerkomponist angehörte. Richters starke Seite ist gediegene thematische Arbeit, er beherrscht den gebundenen Stil vollkommen, ist aber sicher neben Joh. Stamitz und Anton Filtz einer der Mitschöpfer des modernen Stils. Die fünfte seiner sechs Symphonien op. 4 (mit Hörnern und

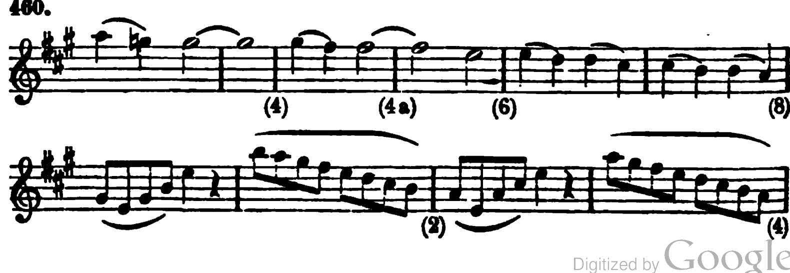
Oboen) mag das mit ihrem Themateil belegen; dieselbe ist auch dadurch merkwürdig, daß sie die Sätze des Werkes nicht selbständig gegeneinander abschließt, sondern den wohl vorbereiteten letzten Abschluß zur Ueberleitung in den folgenden abbiegt. Sollte Ph. Em. Bach vielleicht gar diese Manier von Richter übernommen haben, dessen Werke in Pariser, Amsterdamer und Londoner Drucken schon um 1760 verbreitet waren?

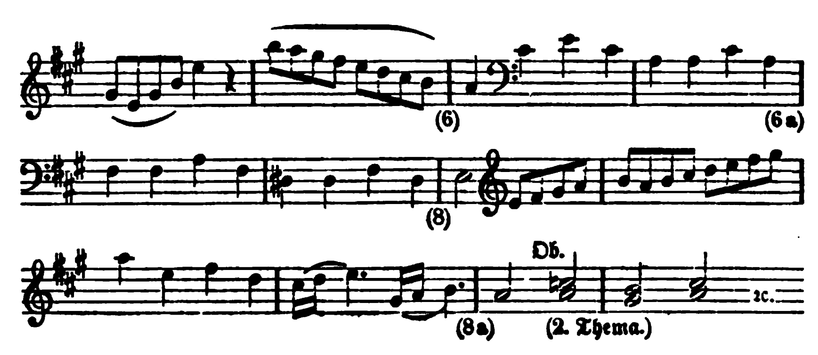
459. ***Allegro con brio.***



Die Durchführung gerade dieser Symphonie ist besonders kurz. Sehr lehrreich aber ist die Wiederkehr der Themen. Der Kopf des ersten Themas zeigt sich nach deutlichem Rückgange getreu mit allen Zügen bis zu Takt 8a; dann aber setzt statt des zur Ueberleitung zur Dominante bestimmten b eine motivtreuere, die Haupttonart festigende Weiterführung an, die zugleich den ersten Satz des zweiten Themas mit seinen wichtigsten Elementen zur Geltung bringt und in den eigentlichen Kern des zweiten Themas (Oboen und Violine) überführt:

460.





Meine Auswahl von Symphonien der älteren Mannheimer Komponisten (Richter, Stamitz, Holzbauer, Filtz) für die Denkmäler der Tonkunst in Bayern giebt Gelegenheit, diese und die anderen angezogenen Mannheimer Symphonien genauer kennen zu lernen. Die später geschriebenen ersten Haydnschen Symphonien stehen hinter denselben nicht unerheblich zurück. Darüber ist wenigstens fernerhin ein Zweifel nicht mehr möglich, daß die Sonatenform vor Haydn bereits von einer ganzen Reihe bedeutender Komponisten ausgebaut worden ist, und auch die thematische Arbeit bereits mit Umsicht und Geschick gehandhabt wurde. Nicht Formen sollten die Klassiker schaffen, sondern die fertig vorgefundenen Formen mit bedeutendem Inhalte füllen.

§ 3. Das Intime im modernen Stil.
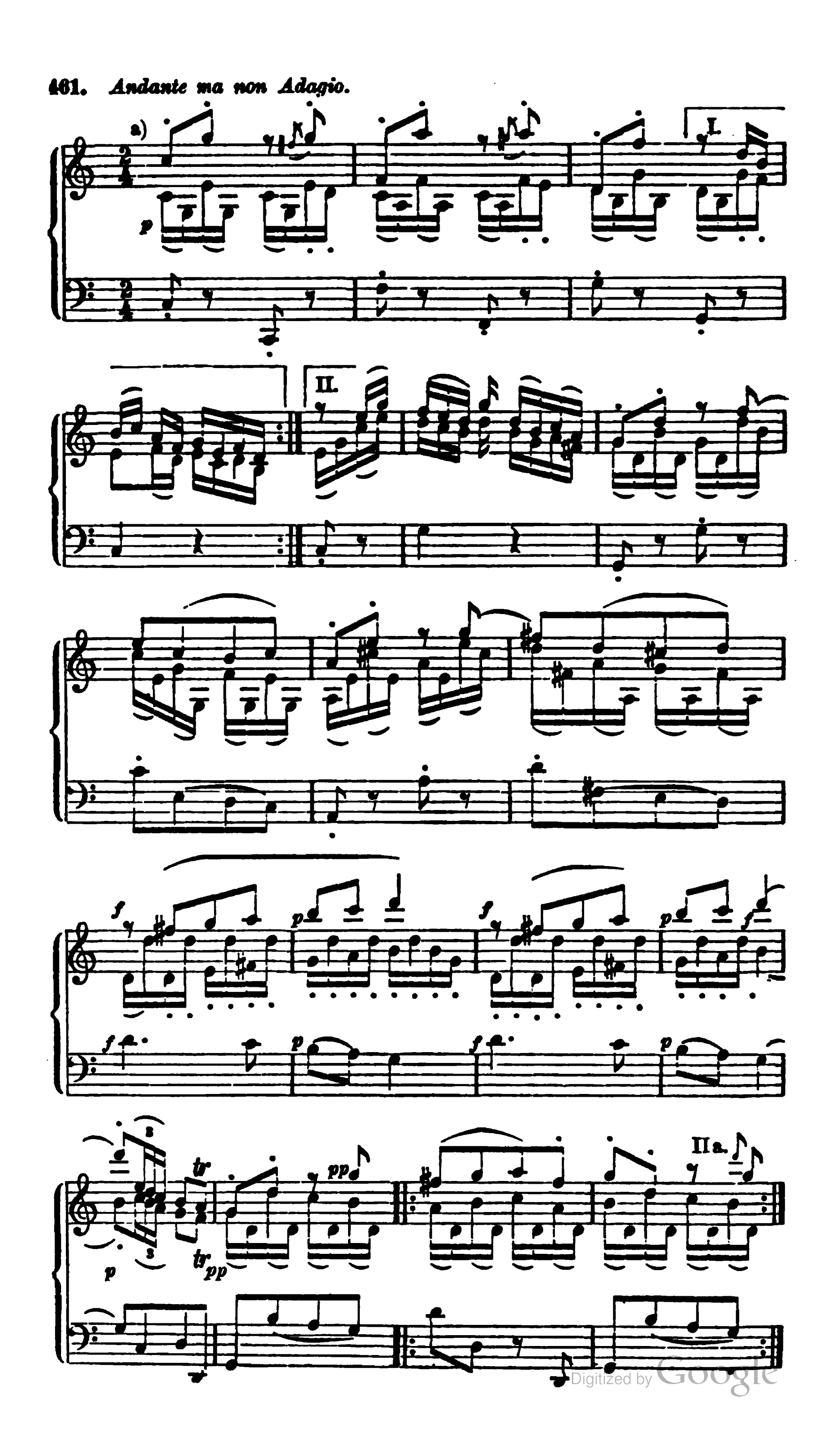
Wenn auch wiederholt langsame Sätze in Sonatenform geschrieben worden sind, so ist doch vorzugsweise für den ersten Allegrosatz der Symphonien, Sonaten, Quartette und anderen Ensembles diese entwickelteste aller musikalischen Formen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts allgemein in Aufnahme gekommen. Daß auch andere Allegrosätze schon in jener Zeit der ersten Ausbildung dieser Form denselben mehr oder minder vollständig ausprägen, erwähnte ich bereits. Es ist weder Zufall noch Willkür, daß gerade das Allegro zuerst diese streng logische Gliederung einer langgestreckten Entwickelung musikalischer Ideen gefunden hat. Denn ihm blieb bei beabsichtigter weiterer Ausdehnung des Umfangs nur die Wahl zwischen einer Anhäufung verschiedener Themen oder ermüdenden Wiederholungen (eventuell transponierten) derselben Themen, wie wir sie besonders in den älteren Rondos antreffen. Ein mehr pathetisch oder doch auf großen Ausdruck angelegter Satz, wie er allmählich gegen 1750 immer mehr als Eröffnungsstück cyklischer Werke angestrebt wird, zeitigt das Bedürfnis der Konzentration, der Vertiefung und ausgiebigen Ausdeutung weniger bedeutsamer Ideen, und scheut die bunte Jagd allzuschnell wechselnder
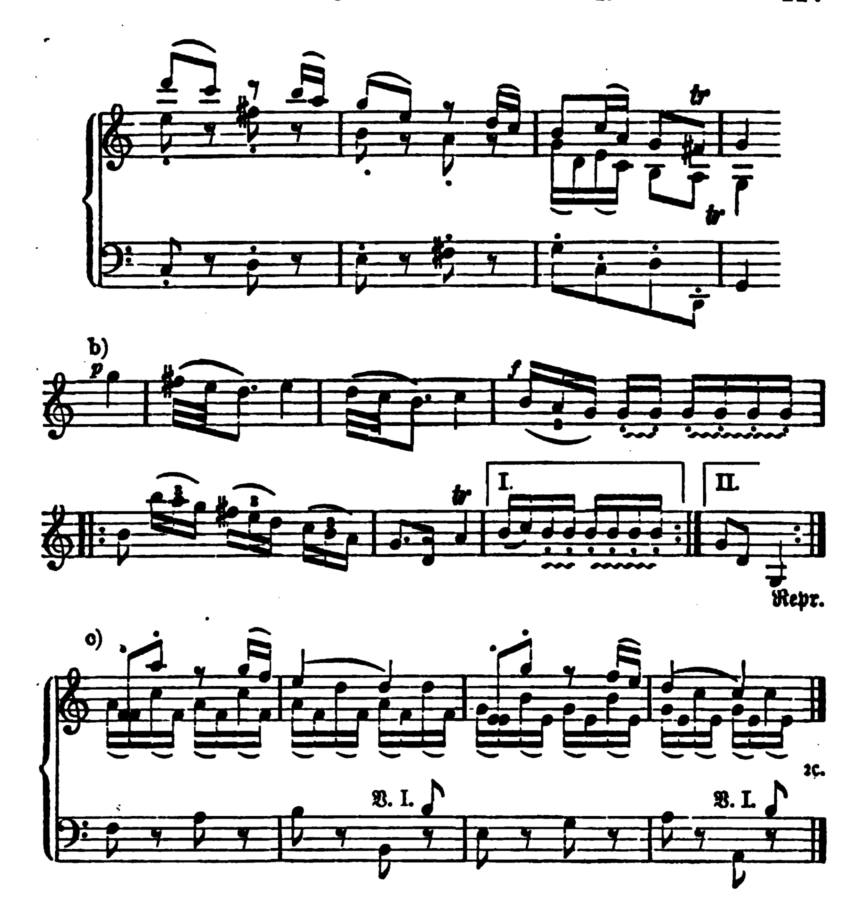
Bilder, schon darum, weil das moderne Thema, wie es gerade solchen wuchtigen Sätzen eignet, bereits aus stark von einander verschiedenen Kontrastelementen zusammengesetzt ist (vgl. S. 413).

Die unzweifelhaft logisch wohlmotivierte künstlerische Absicht, an die Spitze eines mehrsätzigen weitschichtigen Werkes ein Tonstück von ernsterem Gehalt und kräftigerer Wirkung zu setzen, bedingt nun aber für das zweite Thema, wenn dasselbe gegenüber dem ersten als ein wesentlicher Faktor zur Geltung kommen soll, ganz besondere Eigenschaften. Ausgeschlossen ist, daß auch das zweite Thema in sich so schroffe Kontraste birgt wie das erste. Dadurch, daß sein Eintritt nach der unruhigeren, modulierenden Partie des ersten Themas zu erfolgen hat, fällt ihm die Aufgabe zu, die Wogen zu glätten, die Stimmung zu beruhigen. Selbst in Fig. 459 ist diese Aufgabe gelöst, obgleich der kantable Charakter des ersten Satzes des ersten Themas ein eigentliches „Gesangsthema“ als zweites nicht wohl zuläßt. Es bedarf sehr der energischen Haltung des zweiten Satzes, um erst stärkere Erregung zu bewirken, die das zweite Thema zu beschwichtigen hat; aber — ein seltener Fall — der erste Satz des zweiten Themas bringt diese Beruhigung noch nicht, sondern vielmehr gesteigerte Erregung, welche erst der zweite achttaktige Satz mit seinem auffälligen Stocken der Bewegung (Oboen über in Terzschritten herabtretendem Baß) bringt. Die eigentliche Lösung der Spannung bildet aber der wahrhafte Beethovenisch erfundene Nachsatz mit seinem Anhange, der als drittes neben die kantable Art des ersten Anfangs und das straffere Wesen der folgenden Sätze volksmäßige Naivität mit einem allerliebsten Anfluge von schalkhaftem Humor setzt. Den eigentlichen Kern des zweiten Themas bildet deshalb zweifellos dieses Trio der Oboen und Violinen.

Das Rührende, Innige solcher eigentlichen Kernpartien der zweiten Themen ist etwas ganz Neues in der Musiklitteratur des 18. Jahrhunderts. Es taucht ungefähr gleichzeitig mit dem kantabeln Allegro auf und mag wohl wie dieses aus der italienischen Oper in die Instrumentalmusik gekommen sein, wobei wohl J. Ad. Hasse und die Brüder Graun eine Vermittlerrolle spielten. Die Kompositionen von Joh. Stamitz und das hohe Ansehen, welches derselbe während seiner kurzen Laufbahn erlangte, legen aber den Gedanken nahe, daß speziell die Erfindung im Geiste einzelner Instrumente, zunächst die erstmalige Hinlenkung des Interesses auf den Sonderklang und die Ausdrucksfähigkeit der Violine hier einen entscheidenden Einfluß ausgeübt haben. Der Bach-Händel-Epoche ist ein solcher Gedanke noch fremd; so sehr auch ältere Meister die technischen Mittel der Violine studiert und auszubeuten verstanden haben, so ist doch die Erfindung auch der schönsten Sätze bei Veracini, Corelli, Abaco u. a. noch sozusagen bezüglich der Instrumentierung neutral, die Wirkungen sind rein musikalische und nicht an die Ausführung durch bestimmte Instrumente ge-

bundene; Johann Stamitz ist vielleicht der erste, der die Seele der Violine zum Reden gebracht hat. Wirkungen, wie sie seine in mehr als einer Hinsicht merkwürdigen, dem Lord Pittenween (seit 1756 Earl Kelly) gewidmeten Streichtrios op. 1 in großer Zahl aufweisen, sind vor ihm etwas durchaus Unerhörtes. Ich glaube, daß man bislang den Schöpfer des neuen Stils, den geistigen Vater Haydns, darum nicht hat finden können, weil man ihn mit einer falschen Fragestellung suchte. Nicht danach hätte man forschen sollen, wer Haydns Formen vor Haydn vorgebildet hat, sondern wer vor Haydn das Herzinnige, direkt die Seele gefangen nehmende eines naiv sich aussprechenden Gemüts, mit einem Worte: das Intime in die Musik gebracht hat. Eine solche Fragestellung würde die Aufmerksamkeit auf ganz andere Leute gelenkt haben, als den geistreichen und glänzenden, aber eigentlicher Innerlichkeit entbehrenden Domenico Scarlatti, und den manchmal wohl trockenen Humor entwickelnden, aber im ganzen doch pedantischen und stereotypen Ph. Emanuel Bach. Vereinzelte Züge einer romantisch angehauchten Sensibilität zeigt Friedemann Bach (1710—84), wie man besonders aus seinen von mir herausgegebenen Klavierkonzerten ersehen kann. Der jüngste von S. Bachs Söhnen, der mit Unrecht viel geschmähte Joh. Christian Bach, hat seines Bruders Emanuel sich derselben Vorwürfe zu erfreuen gehabt, welche die Zeitgenossen auch Anton Filtz, Leopold Hoffmann, Karl Ditters (von Dittersdorf) und — Joseph Haydn gemacht haben, daß er in seiner Musik kindlichen Tand gebe! Nun, diese Kindereien und Tändeleien waren die Anfänge des modernen Stils, welchen die an strengere Kost gewöhnten Zeitgenossen zunächst verdutzt und zweifelnd gegenüberstanden. Der älteste Vertreter dieses neuen Elements ist aber Johann Stamitz. Das Andante der ersten Triosonate op. 1 genügt allein vollständig, Stamitz einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte zu sichern; es ist vielleicht das erste Spezimen der reinen Durchführung des intimen Stils in dem angedeuteten Sinne durch ein ganzes zweiteiliges Tonstück von 37+43 Takten, und tritt völlig ebenbürtig neben Haydns berühmte „Serenade". Das ganze Stück ist durchaus homophon konzipiert; die Melodie liegt fast ausschließlich in der ersten Violine, die zweite Violine akkompagniert in einer überaus einfachen Weise in Sechzehntel-Akkordfiguration, aber mit gelegentlichem rührend naiven Anschmiegen in Terzen, Sexten oder Dezimen an die Melodie, während der Baß zwar schlicht, aber mit feinem Anstand und frei von der Monotonie der Trommelbässe sonstiger Andantes der Uebergangszeit den Satz fundamentiert. Ich gebe den den ersten Teil bis zur Reprise vollständig (461, a), nur die letzten Takte ohne die Begleitstimmen, vom zweiten Teile aber meistens ein paar durch verstärkte Intensität des Ausdrucks sich heraushebende Takte (b):


461. Andante ma non Adagio.
a)
I.
II.
IIa.
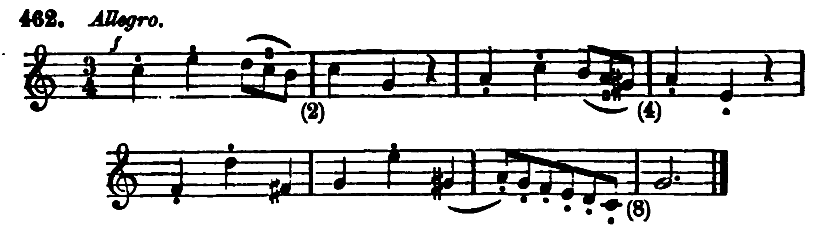


Das ist echte Violinmusik, gesungen aus dem Herzen des Instruments heraus, vorgestellt mit der ganzen sinnlichen Lebendigkeit des Violinklanges, wie denn auch Daniel Schubert (Aesth. d. Tonkunst, S. 140) von J. Stamitz speziell sagt „Er hat die Natur der Violine tief studiert". Joh. Ad. Hiller (Wöchentl. Nachr. III., S. 98) rühmt an Stamitz' Arbeiten Kunst, Erfindung und Gründlichkeit und nennt ihn „einen Mann, dessen Name zu allen Zeiten heilig sein wird".

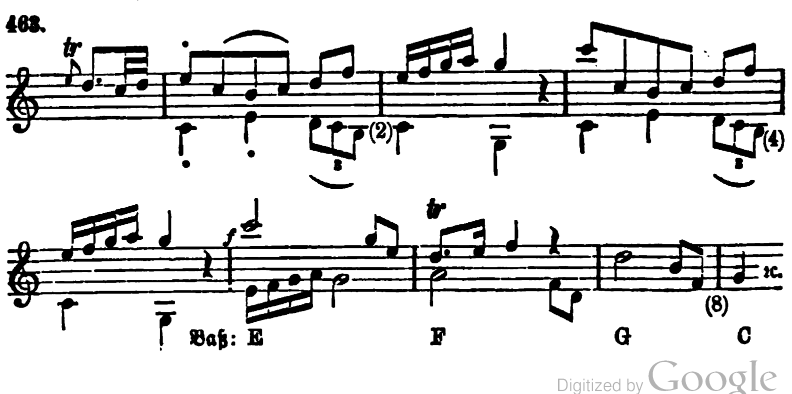
Ich habe dieses Beispiel eines langsamen Satzes hier eingeschaltet, um keinen Zweifel darüber zu lassen, was ich unter dem „Intimen" verstanden wissen möchte, das für das zweite Thema von Allegrosätzen charakteristisch ist. Wenn wir schon für das Trio eines Menuetts (S. 79) im allgemeinen eine gegen dessen Kraft und Energie abstechende, mehr weich melodische oder zierliche und graziöse Haltung als das Gewöhnliche hinstellen mußten, so ergiebt sich nun ein ganz ähn=

licher Gegensatz für das zweite Thema in Allegrosätzen; beide laufen darauf hinaus, daß einem kraft- und schwungvollen, aus sich herausgehenden (!) ersten, ein mehr in sich gekehrtes, sensitiveres „intimes“ Thema gegenübertritt, sozusagen dem Männlichen das Weibliche. Denselben Gegensatz finden wir aber in größeren Proportionen wieder in der Kontrastierung eines Allegrosatzes durch einen Andante- oder Adagiosatz. Das eigentliche singende Andante oder Adagio ist darum eine Errungenschaft des Stils der Klassiker, weil es die Momente tiefinnerlichsten Empfindens, welche im Allegro nur vorübergehend und kontrastierend auftauchen, zu breiten Gemälden ausführt. Was dasselbe von dem pathetischeren Largo der Bach-Epoche unterscheidet, ist aber eben wieder das Intime, das herzliche Aussprechen der Subjektivität.

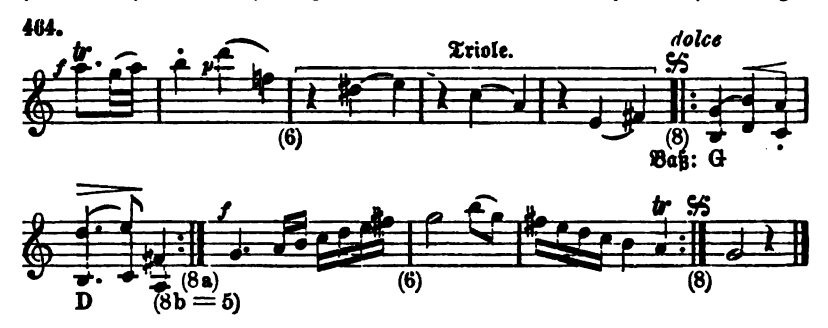
Das, worauf es mir bei dieser Ausführung besonders ankommt, ist aber die Erweckung der Ueberzeugung, daß es nicht einer aufdringlichen breiten Kantilene bedarf, um die Wirkung zu stande zu bringen, welche die Aufgabe des zweiten Themas in der Sonatenform ist, sondern daß das Hervorbrechen dieses Empfindungselementes, das Hinschmelzen des männlichen Ansturmes im innerlichen Erbeben und beglückten Anschauen sich unbeschadet der Nachdrücklichkeit seiner Wirkung auf wenige Motive beschränken kann. Das ist z. B. der Fall in dem ersten Satze desselben Trios von Stamitz, dessen zweiten Satz das mitgeteilte Andante bildet. Der ganze Satz wächst in der natürlichsten Weise aus dem schlichten Motiv heraus, mit dem das Stück unisono debütiert:



Das Anfangsmotiv (Takt 1—2) tritt schon im nächsten Satze in die bescheidene Rolle eines Figurationsmotivs der Baßführung,
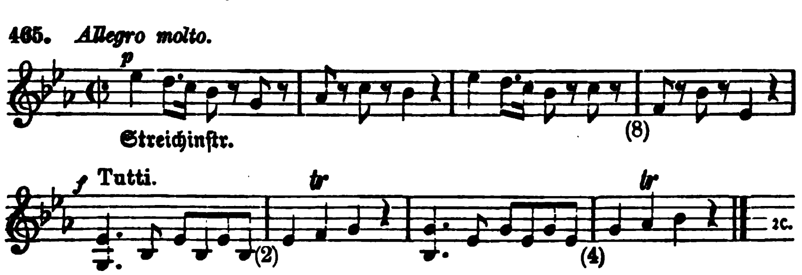


über der sich eine reizvollere Gegenmelodie entwickelt (Fig. 463); die hochinteressante Arbeit spinnt sich noch 20 Takte weiter fort, unter steter Mithilfe des Anfangsmotivs, bis endlich mit Nachsatzcharakter der Kerngedanke des zweiten Themas Einhalt gebietet und den Konflikt zur Ruhe bringt:



Dieses op. 1 von Johann Stamitz ist auch dadurch interessant, daß es den Beweis erbringt, daß man Triosonaten auch mit orchestraler Besetzung ausführte. Die französische Ausgabe (gravée par Mlle. Vendôme) trägt auf dem Titel die Anweisung: „à trois parties concertantes qui sont faites pour exécuter ou à trois ou avec toutes (!) l'orchestre“, die Londoner Ausgabe (Bremner) aber gar: „Grand Orchestra-Trios, proper for small or great concerts“.

Ein hübsches Beispiel für den intimen Charakter der Kernpartie des zweiten Themas ist der erste Satz der Es-dur-Symphonie op. 7[1] (1773 in Paris gestochen) von Dittersdorf. Schon der Anfang des Satzes ist intimen Charakters; anstatt wie sonst üblich, mit einem forte-Motiv einzusetzen, schickt Dittersdorf ein zierliches piano-staccato-Unisono voraus, das später als Schlußanhang des zweiten Themas wiederkehrt (Fig. 465, Takt 1—4); erst dann setzt das kräftige Kopfmotiv des ersten Themas ein:



das schon mit dem achten Takte den Halbschluß in der Dominante erreicht, der mehrfach bestätigt wird. Alles folgende bis zur Reprise steht in der Dominanttonart, gehört also in den Bannkreis des zweiten Themas; doch treten aus diesen 35 Takten nur vier Takte mit der
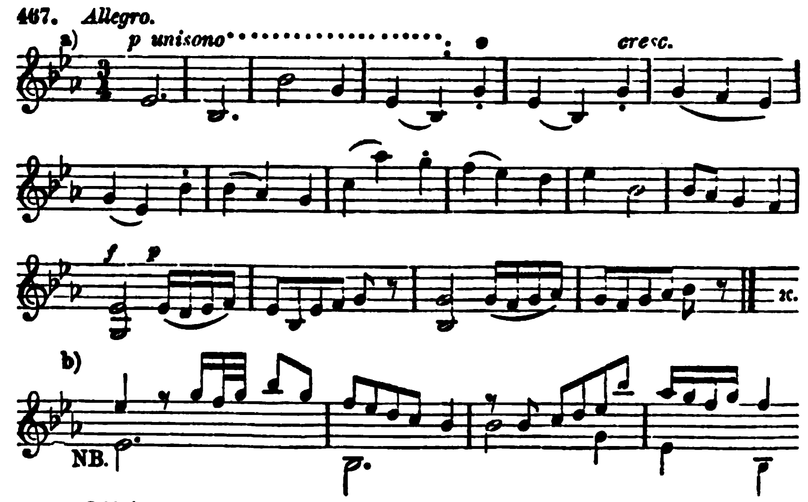
spezifischen Wirkung des zweiten Themas durch ihre gegen den im übrigen ziemlich heftigen und prunkenden Charakter abstechende intime Artung hervor:

466.
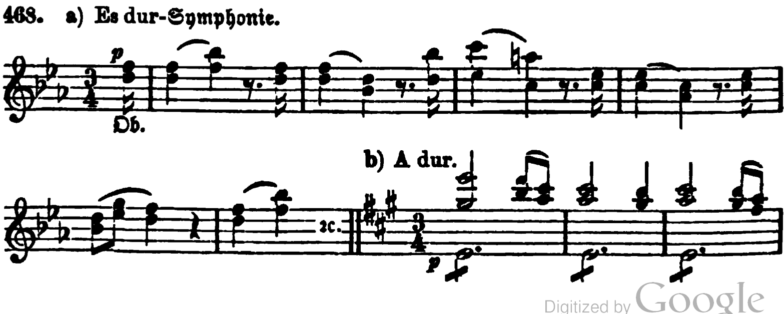


Mit der Vorausschickung der Piano-Idee vor dem Kernsatze des ersten Themas folgte wohl Dittersdorf dem Beispiele von Anton Filtz, des allzufrüh gestorbenen jüngeren Genossen von Johann Stamitz, der seine Es-dur-Symphonie op. 2^VI mit einem p unisono des Streichorchesters anhebt, das unmittelbar vor Einsatz des zweiten Themas nach Stamitzschem Muster als Baßführung wiederkehrt (467 b):

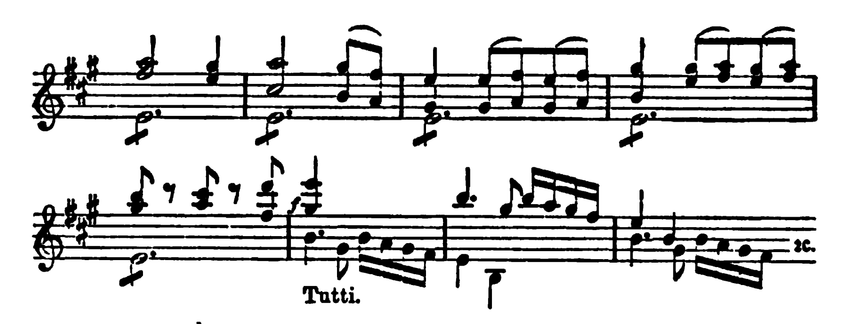
467. *Allegro.*



Filtz' zweite Themen sind meist ziemlich langgestreckte Kantilenen der beiden Oboen oder Flöten (in Terzen oder Sexten) unter denen die Violinen Baß machen. Der intime Charakter läßt sich denselben indes nicht absprechen, wie ein paar Beispiele belegen mögen:

468. a) Es dur-Symphonie.
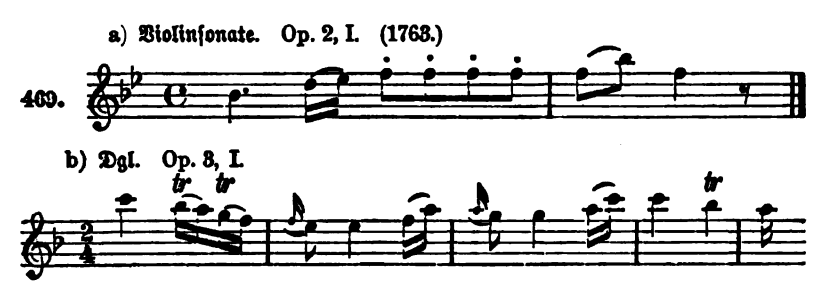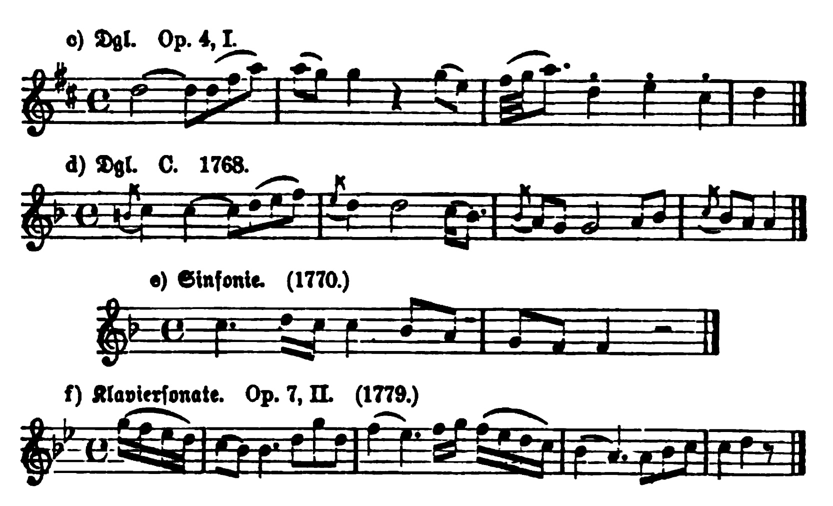




Eine gewisse Naturwüchsigkeit zeichnet viele dieser Erstlinge des modernen Stils aus und macht dieselben besonders geeignet, dem Anfänger in der Komposition gesunde Anregungen zu geben, da das Gerüst des Aufbaues in ihnen noch durch die Verkleidungen hindurch erkennbar bleibt. Deshalb seien die „Mannheimer" spezieller Beachtung empfohlen. Dittersdorf, Christian Bach, Haydn und Mozart stehen bereits auf den Schultern der älteren Mannheimer und führen in großen Proportionen aus, was ihnen diese im Kleinen vorgezeichnet haben. Aber noch mancher mit modernen Mitteln weiterer Fortbildung fähige Keim schlummert unbeachtet, ja ungeahnt in den über ein Jahrhundert verschollenen Partituren dieser Werke, welche das tägliche Brot der Orchester waren zu der Zeit, wo Mozart, ja noch wo Beethoven heranwuchs.

Daß auch das *singende Allegro*, das besonders für Mozart als charakteristisch gilt, im Intimen wurzelt, betonte ich bereits. Uebrigens ist ja die Unterscheidung desselben vom zweiten Thema eine rein örtliche oder formal konstruktive, d. h. wenn die charakteristischen Merkmale, welche dem zweiten Thema der in Sonatenform geschriebenen Allegrosätzen eignen, im Anfangsthema des Allegrosatzes auftreten, so spricht man von einem singenden Allegro und drückt damit aus, daß was dort etwas Selbstverständliches ist, hier ausnahmsweise sich ereignet. Für das zweite Thema des Allegro ist ja die Bezeichnung „Gesangsthema" längst allgemein verbreitet.

Allegrothemen wie diese von Mozart:





denen eine Menge sehr ähnlicher angereiht werden könnten, stechen mit ihren gehäuften Wechselnoten und Portamenti, die fast alle Endungen zu weiblichen machen, stark ab gegen das straffere Wesen der Händel-Epoche; aber dieselben sind nicht die Erfindung Mozarts, sondern die Manier war durch die Mannheimer Komponisten, durch Joh. Chr. Bach und den Wiener Leopold Hoffmann in die Mode gebracht, die Mozart nur mitmachte. Besonders konnten sich aber die Toëschi, Johann Stamitz' Söhne Karl und Anton, sowie Christian Cannabich nicht genug thun in der Reproduktion derartiger Themaköpfe in hunderten von Werken. Wenn Leopold Mozart einmal vom „vermanirierten“ Mannheimer Stil spricht, so wird er sicher mehr diese weichlichen Themenbildungen im Auge haben, als etwa die Ueberhäufung mit Trillern und Passagen.

Durch die Stellung eines kantabeln Gedankens an die Spitze eines Allegrosatzes verändern sich natürlich ziemlich stark die Voraussetzungen für den ferneren Aufbau des Thementeils. Das Bedürfnis eines zweiten Themas von intimem Charakter fällt unter solchen Umständen eigentlich ganz weg und wenn trotzdem, natürlich nach vorherigem Uebergange in energischeres Wesen, ein ebenfalls zart gehaltenes zweites Thema folgt, so ist das schließlich nur ein nicht ganz gerechtfertigtes Anbequemen an einen für andere Fälle berechneten Usus. Nur selten gelingt es, einem intimen ersten auch ein intimes zweites Thema zu gesellen, ohne daß eines die Wirkung des andern aufhebt; geht dabei der Komponist auch derberen Elementen in den Uebergangspartien aus dem Wege, so ist natürlich das Ergebnis eine ausnahmsweise intime Artung des ganzen Satzes, so z. B. in Beethovens D-dur-Sonate op. 28 (pastorale) und noch mehr in op. 78 (Fis-dur).

Die Erkenntnis dieser Möglichkeit weitet nun aber wieder unsern

Blick in nicht zu unterschätzender Weise und bewahrt uns davor, bezüglich der Themencharakteristik einem einseitigen Schematismus zu verfallen. Wir sehen nun, daß das Dynamische und Energische nicht nur eine Eigenschaft einzelner Motive ist, daß nicht in ein und demselben Satze selbstverständlich alle Grade der Tonstärke und alle Grade der rhythmischen Energie zur gegenseitigen Kontrastierung und Steigerung aufgewendet werden müssen, sondern daß ähnlich wie das Tempo auch die Tonstärke- und Energie-Entfaltung für ganze Sätze eine charakteristische Begrenzung erfahren kann. Bis zu einem gewissen Grade wird allerdings das Kopfthema dem ganzen Satze seinen Charakter aufprägen; ist dasselbe glänzend und mächtig, so wird sich der Satz ungeachtet späterhin als Kontrast eingeschalteter zarteren Elemente als ein kraftvoller präsentieren, ist es singend und weich gehalten, so wird man nicht leicht geneigt sein, den damit gegebenen Eindruck durch grobdrähtige Gegensätze zu vernichten. Aber schon die wenigen bisher angezogenen Beispiele beweisen doch zur Genüge, daß auch in demselben Satz Starkes und Zartes sich paaren kann. Eine Umschau unter den Klaviersonaten, Streichquartetten und Ensembles von Klavier und Streichinstrumenten der Klassiker und Romantiker behufs Feststellung sowohl des Gesamtcharakters ganzer Sätze (ja ganzer Werke) einerseits, als der Aufwendung kontrastierender Mittel der Dynamik und Energie innerhalb derselben, wird dem angehenden Komponisten durch die Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit ihrer Ergebnisse gute Dienste leisten und seine Phantasie in vieler Richtung anregen.
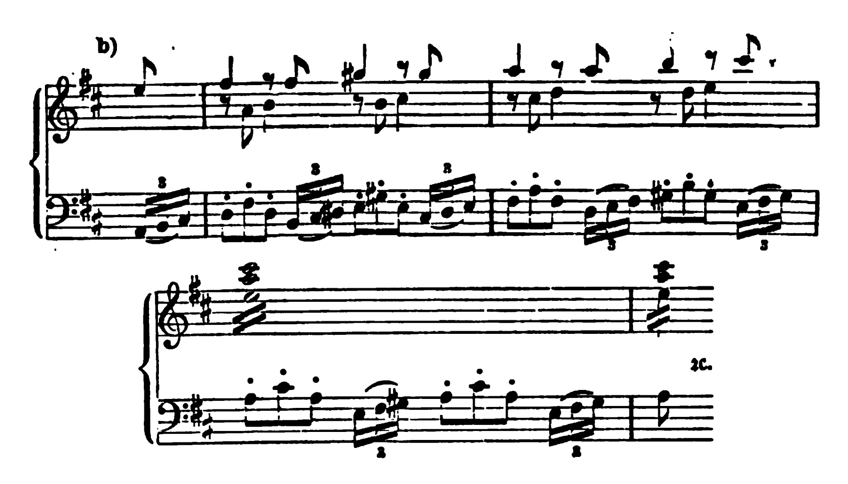
Dabei achte er ganz besonders darauf, ob weiter ausgeführte Sätze mit mehrfachen Wechseln im Aufwande der dynamischen, rhythmischen und figurativen Mittel eine größere Zahl selbständiger Bildungen von thematischer Physiognomie aufweisen oder aber sich auf die Umgestaltung und Ausspinnung weniger beschränken: er wird dann die Erfahrung machen, daß die größere Wirkung im allgemeinen nicht durch Buntscheckigkeit, sondern durch die motivische Treue, durch die weise Beschränkung auf eine kleine Zahl prägnanter Motive erzielt wird, an deren zielbewußter Durchführung sich die eigentliche Meisterschaft in der Kompositionstechnik erweist.

§ 4. Thematische Arbeit im Thema selbst.

Bereits unsere ersten Versuche im Aufbau achttaktiger Sätze (S. 41 ff.) brachten uns die Erkenntnis, daß die innere Logik des Thematischen (abgesehen von der Einheitlichkeit der Tonart, Taktart und des Tempo) in der Erkennbarkeit inniger Beziehungen zwischen den mit einander verketteten Motiven besteht, sei es, daß dieselben getreu oder mehr oder minder umgebildet (in andere Tonlage, teilweise aber ganz umgekehrt, mit Erweiterung oder Verengung einzelner Schritte mit
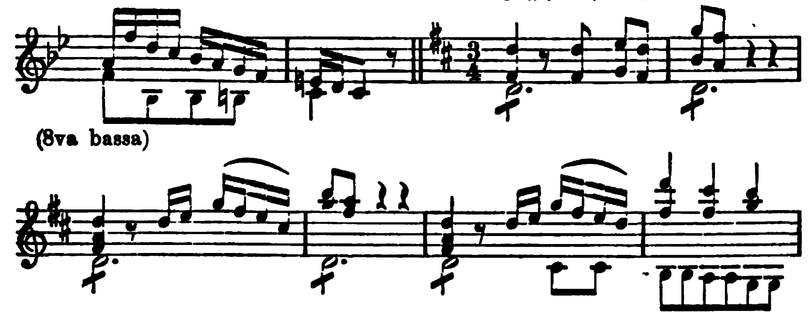
figurativen Zuthaten aller Art u. s. w.) wiederholt, oder auch, daß sie durch andere kontrastiert werden. Durch symmetrische Gruppierung in dem zeitlichen Verlauf bauten sich aus den einzelnen Motiven achttaktige Sätze auf und an die Stelle des einzelnen Motivs trat bei fortschreitender Erweiterung der Proportionen das des Themas. Das erste Beispiel einer Themenkontrastierung stellte sich uns in den Trios der Tänze, Märsche oder diesen nachgebildeter Instrumentalsätze vor (S. 74 ff.). Standen in der damit umschriebenen Liedform die beiden Themen einander ziemlich lose gefügt gegenüber, so bringt dagegen die Sonatenform zwei Themen dadurch zu innigerer Vereinigung, daß sie im ersten Teile zur Tonart des zweiten Themas fortschreitet (moduliert) und im zweiten Teile sogar beide tonartlich einander möglichst nahe bringt. Da aber diese Form die Dimensionen der Liedform (die gewöhnlich aus je zwei achttaktigen Sätzen im Hauptteil und Trio besteht) allmählich ganz gewaltig erweitert hat, so daß in einer modernen Symphonie oder Sonate der erste Teil (vor der Reprise) bedeutend länger ist als ein Menuett samt Trio und Repetition, so läuft sie Gefahr, sich in eine Mehrheit von einander verschiedener Sätze zu zersplittern, unter denen sich allenfalls die Köpfe der beiden Themen deutlicher abheben, die aber sonst keine notwendige Struktur zeigen, wenn nicht eine Beschränkung der Zahl der unterscheidbaren Motive die Satzketten nebst ihren inneren Erweiterungen und Anhängen deutlich noch weiter auf nur wenige klar erkennbare Einheiten reduziert. Der Reichtum der B-dur-Symphonien von J. Stamitz (Fig. 447—49 und 455—56) an Motiven, die in den zu demselben Thema gehörigen Sätzen sich selbständig ausbreiten, ist schon nicht mehr ganz einwandfrei, obgleich das Wiederauftreten des Motivs von 447 Takt 7a—8a zwischen 448 und 449 beide mit 447 ziemlich deutlich zusammenschließt. Gerade Stamitz zeigt aber ein bestimmtes Gefühl für die Wichtigkeit motivtreuer Arbeit, so z. B. in der Fig. 463 ff. besprochenen Triosonate; wie auch Filtz den Wert motivischen Zusammenschlusses weiter thematischen Partien zu schätzen weiß, zeigt Fig. 467. In seiner elfstimmigen D-dur-Symphonie mit Oboen, Hörnern, Trompeten und Pauken schließt Stamitz den ganzen 26 Takte C füllenden, zum ersten Thema gehörigen Teil ähnlich durch Wiederkehr des Anfangsmotivs als Baß beim Uebertritt zum zweiten Thema zusammen:
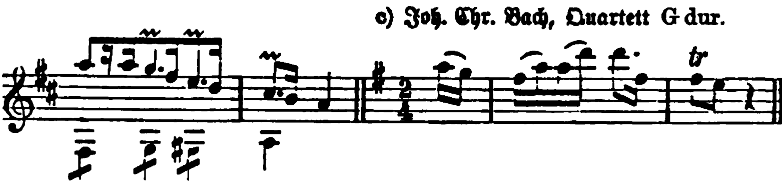




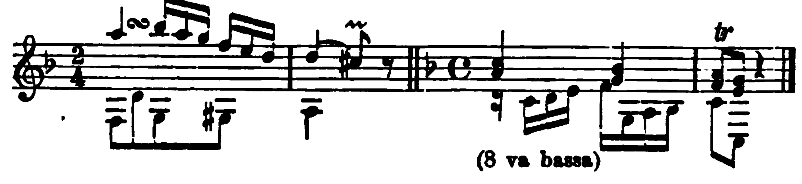
So interessant es an sich wäre, fortgesetzt an diesen Belegen des erwachenden modernen Geistes die allmähliche Konzentration auch weitausgeführter Sätze auf wenige Hauptideen nachzuweisen, so müssen wir uns doch mit dieser kleinen historischen Blumenlese genug sein lassen und unseren weiteren Versuchen vielmehr Beispiele aus der Zeit der Reife der Kunst der Klassiker zu Grunde legen. Von ihnen aus werden aber auch die Werke aus dem Kindheitsstadium des modernen Stils erst im rechten Lichte erscheinen. Von den reifen Werken Haydns, Mozarts und Beethovens aus wird der angehende Komponist einsehen, wie jene bedeutsamen Anfänge mit den gesteigerten Mitteln einer fortgeschrittenen Technik noch ganz anders hätten ausgeführt werden können; gewisse Stereotypitäten werden ihm auffallen, so die gehäuften Halbschlüsse innerhalb der Themen, wie sie für die Mitte des 18. Jahrhunderts geradezu charakteristisch sind:


471. a) Leop. Mozart, Sinfonie Bdur. b) G. Ad. Hasse, Sinfonie (Alcide al bivio).

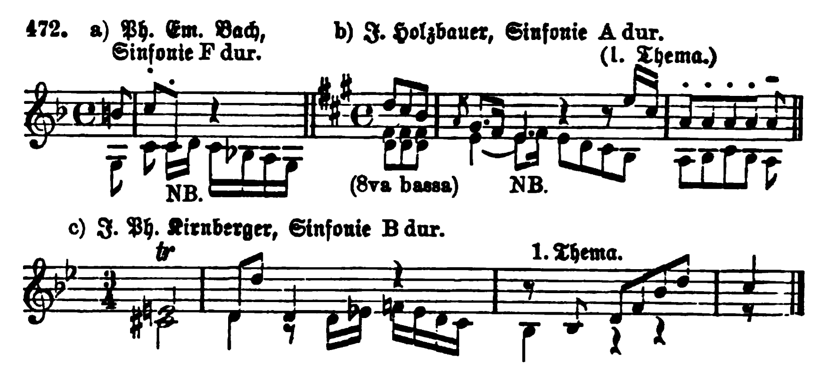




d) Ph. Em. Bach, Klaviersonate, D moll. e) Georg Benda, Sinfonie F dur.



oder die unvermeidlichen Rückgänge beim Wiedereintritt von Themen mittels der herabtretenden Baßformel:
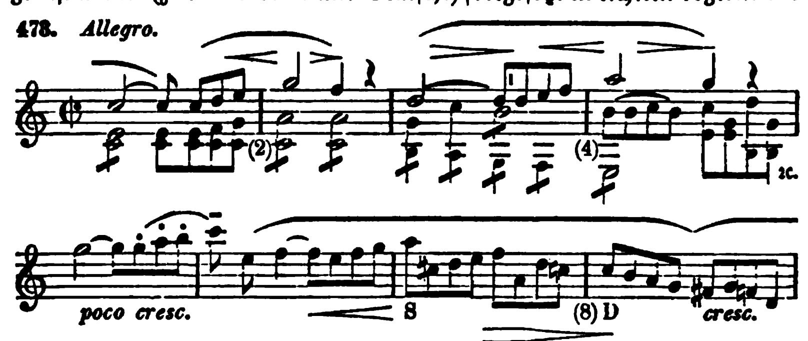


Diese und andere Velleitäten wird er bemerken, ohne doch darum die Bedeutung zu unterschätzen, welche dieser Litteratur zukommt, als dem fruchtbaren Boden, auf dem die reiche Ernte der klassischen Musik erwuchs. Nicht nur unter den Werken dieser vorbereitenden Zeit findet man eine Menge Themen, die sich so ähnlich sind, daß man sie kaum auseinanderhalten kann, sondern auch bei Haydn und Mozart selbst kehren dieselben Themaköpfe mit unbedeutenden Veränderungen wieder, und es ist eine besonders dankbare Aufgabe, zu verfolgen, wie die fortschreitende Beherrschung der neuen Technik und das größere Genie sich in den verschiedenen Formen der Weiterspinnung kundgiebt. Das schönste Ergebnis der fortschreitenden Entwicklung ist aber die immer mehr sich festigende Konsequenz und innere Logik der thematischen Arbeit. Es wäre allerdings Schönfärberei und Geschichtsfälschung, wollte man behaupten, daß in dieser Hinsicht ausnahmslos eine ansteigende Linie von der vorklassischen Litteratur bis zum letzten Beethoven er-

weislich wäre. Nicht nur finden sich bereits vor dem reifen Mozart und Haydn prächtige Beispiele konsequenter thematischen Arbeit, sondern wir begegnen auch noch bei Beethoven und später gelegentlich noch Anhäufungen thematischer Ideen anstatt einer sparsamen Verwendung weniger. Ist doch schließlich die Durchführung strenger thematischen Arbeit nur die Uebertragung des wichtigsten Prinzips des Stils der Bach-Händel-Epoche auf den freien modernen Stil; kein Wunder deshalb, wenn Komponisten, die aus jener Epoche in diese herüber wachsen (Fasch, Richter, Stamitz), nicht selten eine strengere Arbeit zeigen als erheblich spätere Meister.

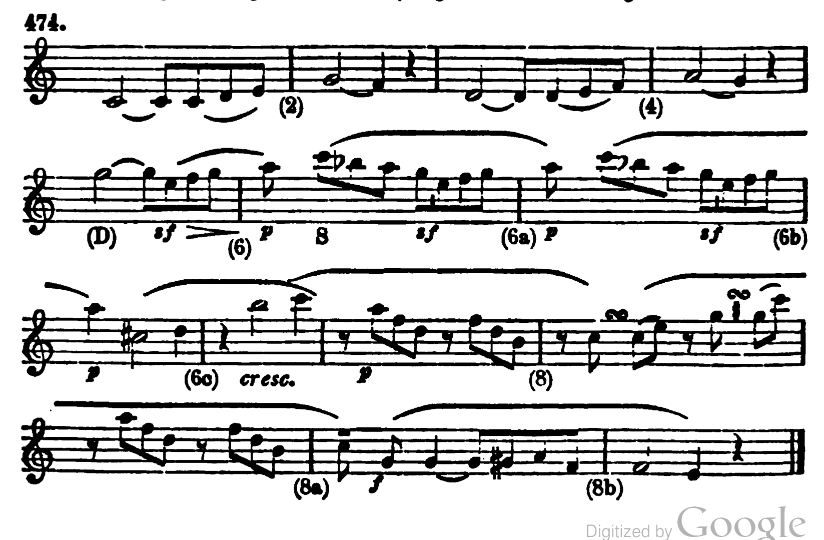
Das vorausgehende allgemeine Raisonnement wird, hoffe ich, nicht vergeblich sein. Das Suchen nach dem schwer definierbaren und oft genug unter der Berührung des Seziermessers zerfließenden Begriff des Themas hat uns wenigstens ziemlich deutlich enthüllt, worauf es bei dem Aufbau größerer Formen ankommt, nämlich die Kontrastierung eines mehr äußerlichen oder doch aus sich herausgehenden, positiv vordringenden, in straffen Rhythmen, lebhafter Figuration und kräftiger Farbengebung sich kundgebenden männlichen durch ein weibliches Element, das von jenem durch mehr in sich gekehrtes Wesen, durch feinere Gliederung, durch innigen Ausdruck und rührend schlichte Natürlichkeit sich unterscheidet. Diese beiden Elemente können sich in der Art scheiden, daß das eine im ersten, das andere im zweiten Thema sich ausspricht und zwar ist das gewöhnlich, daß das erste Thema den männlichen, das zweite den weiblichen Charakter trägt. Der Gegensatz der Tonart hebt sie dann im ersten Teile noch besonders gegeneinander ab. Aber diese so einfach scheinende und naheliegende Scheidung der Gebiete beider Charaktere ist doch schließlich seltener als man meinen sollte und zwar aus verschiedenen Gründen, von denen der stärkste der ist, daß das Intime eine ganz besonders ergreifende Wirkung entfaltet, wenn es nur für Momente das Heroische ablöst. Eine breitere Ausführung gefährdet leicht den Adel seiner Haltung und nähert es dem Sentimentalen; auch bedarf die Entfaltung von Kraft und Glanz des ersten Themas der Einschaltungen kontrastierender Elemente, die seine Wirkung neu auffrischen auch noch innerhalb seines Bannkreises. Ist aber gar das erste Thema singend geartet, ist seinem Kernmotiv etwas von dem Schmiegsamen, weiblich Zarten eigen, das eigentlich die Prärogative des zweiten Themas sein soll, so hört vollends alle summarische Disposition über den Verlauf des Satzes auf und die Zahl der Möglichkeiten der Mischung strengerer und zarterer Elemente wird immer größer. In solchem Falle die Ordnung einfach umzukehren, geht nicht wohl an. Denn ein den Teil eröffnendes zart gehaltenes Thema wird durch ein mit dem Aufschwung zur Dominant- oder Paralleltonart hervortretendes machtvoll einhergehendes Fortethema einfach totgeschlagen und die Logik des Schlusses, die Versetzung dieses mächtigen zweiten Themas in die Haupttonart, erscheint sehr fraglich. Deshalb wird auch ein weich und gesangvoll

einsetzendes erstes Thema gerne eine Entwicklung zum Forte nehmen, oder aber, es wird als neuer Einsatz der durch die Tonart als Bereich des zweiten Themas charakterisierten zweiten Hälfte des ersten Teils sich kräftiger gebärden, um doch einer abermaligen Wirkung des weiblichen Elements als Folie zu dienen.

Mozarts C-dur-Streichquartett, das der Zeit seiner vollen Reife entstammt (1785), bringt nach einer harmonisch hochinteressanten Einleitung von 22 Takten Adagio ein singendes Allegrothema zarter Haltung, das noch mehr andanteartig wirken würde, wenn nicht die Begleitstimmen (zweite Violine und Bratsche) fortgesetzt in Achteln begleiteten:

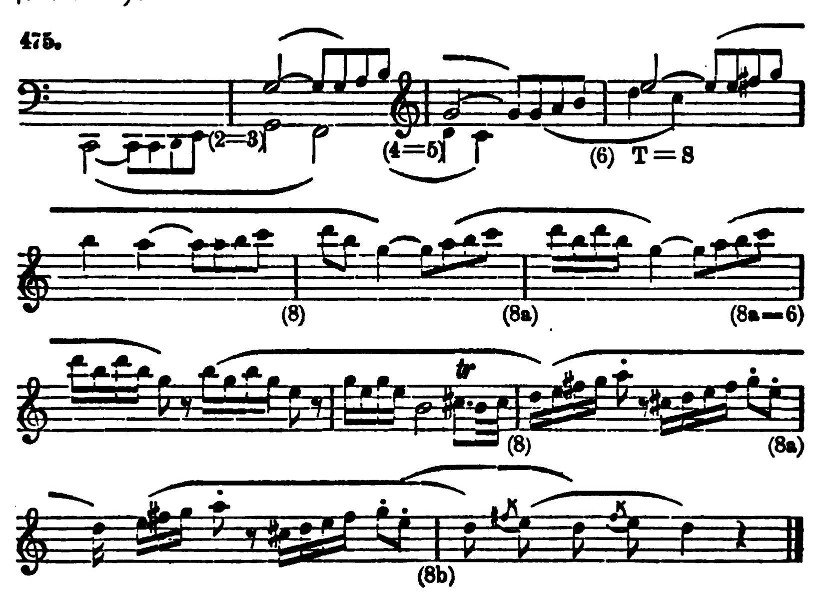


Diesen übersichtlichen Aufbau (a a a b in zweitaktigen Gliedern) setzt ein zweiter Satz in der tieferen Oktave, forte, mit energischer Mitwirkung des Violoncells fort, steht aber auf dem sechsten Takte auffällig still, indem er denselben zweimal getreu und einmal verändert wiederholt und sinkt dann ins piano zurück (Takt 7—8a), das aber durch einen zweitaktigen forte-Anhang wieder verdrängt wird:
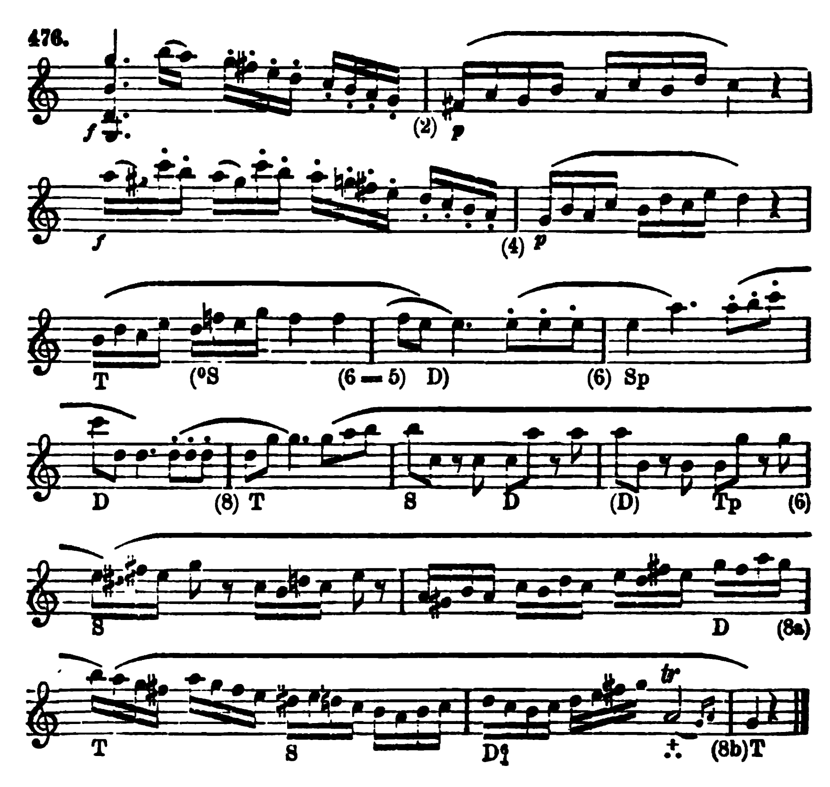


Auch dieser zweite Satz hält noch die Haupttonart fest und ist mit dem Hauptmotiv aufgebaut (a a a c). Der Schluß (Takt 7—8b) weicht zwar von dem des ersten Satzes ab (ersetzt auch den Halbschluß durch einen Ganzschluß); aber es ist wohl zu beachten, daß durch die motivische Uebereinstimmung der Takte 1—6 beider Sätze diese Abweichungen, obgleich sie eine erhebliche Anzahl Takte betreffen, doch kaum als solche empfunden werden. Der Gegensatz von thematisch und nicht thematisch verweist hier alles, was nicht die Züge des Hauptmotivs trägt (also in beiden Sätzen die Takte vom 7. ab, nur nicht 7b—8b des zweiten Satzes, die das Hauptmotiv wieder aufnehmen), in die zweite Linie. Ein mit Umdeutung von 8b = 1 anschließender dritter Satz vollzieht nun aber die Modulation zur Dominanttonart, und zwar macht er einen Ganzschluß zu deren Dominante (a⁺—d⁺). Auch dieser dritte Satz ist bis zum sechsten Takt mit dem Hauptmotiv gearbeitet, aber mit fortgesetzter Zusammenschiebung der Zweitaktgruppen (2 = 3, 4 = 5) durch successiven Eintritt der Stimmen mit dem Hauptmotiv; auch den sechsten Takt (Einsatz der ersten Violine) zum siebenten umzudeuten wäre nicht zweckmäßig, da erst der zweitfolgende Takt die Schlußwirkung birgt. Schon der erste achte Takt erreicht die Tonika der Dominanttonart, doch erhält der Schluß zwei Bestätigungen, deren Endungsform nachgeahmt wird und zu einer erneuten zweitaktigen Schlußbildung mit Ganzschluß auf d⁺ führt, die gleichfalls zweimal bestätigt wird. Auch hier gehört wieder alles neue motivische Material der abschließenden Zweitaktgruppe und ihren Anhängen an, d. h. ist im strengen Sinne nicht thematisch (nicht a sondern b):
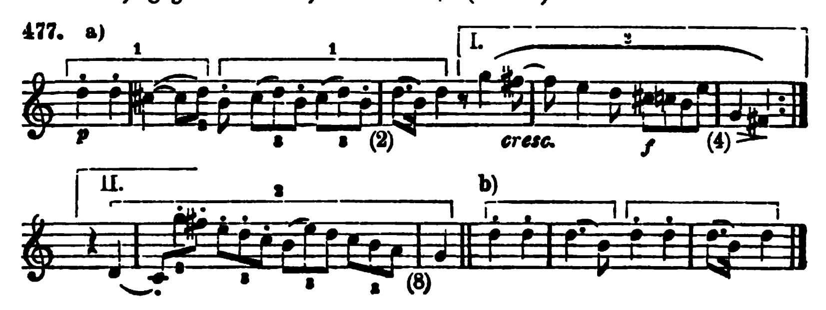
175.



Erst jetzt, mit Beginn des vierten Satzes, betreten wir das Gebiet des zweiten Themas; denn nun hebt in der neuerreichten Tonart (der Ganzschluß auf d^+ wirkt selbstverständlich als Halbschluß in G-dur) ein *thematisches Bilden mit neuen Motiven* an, das durchaus von dem Auftreten fremder Bildungen in den Einschaltungen und Anhängen in den ersten drei Sätzen unterschieden werden muß. Auch die Glieder des zweiten Themas sind zweitaktig. Da der Hauptgedanke des ersten Themas weicher, gesanglicher Natur (andanteartig) war, so ist es nach konsequenter Festhaltung durch drei Sätze geradezu notwendig, daß der markierte Ersatz des zweiten Themas eine kräftigere Farbe bringt, auch mehr reinen Allegro-Charakter zeigt und stärkere Figuration annimmt; doch lenkt der Satz von dem zum fünften zurückgedeuteten sechsten Takt ab bereits wieder zu intimem Wesen um, schließt aber einen erneuten Nachsatz kräftig ab. Zu beachten ist, daß noch längere Zeit nach Abgehen der Oberstimme von dem Hauptmotiv dieses ersten ebenfalls die Struktur a a a b zeigenden Satzes des zweiten Themas die Unterstimme dessen Figurationsform noch weiter andeuten:
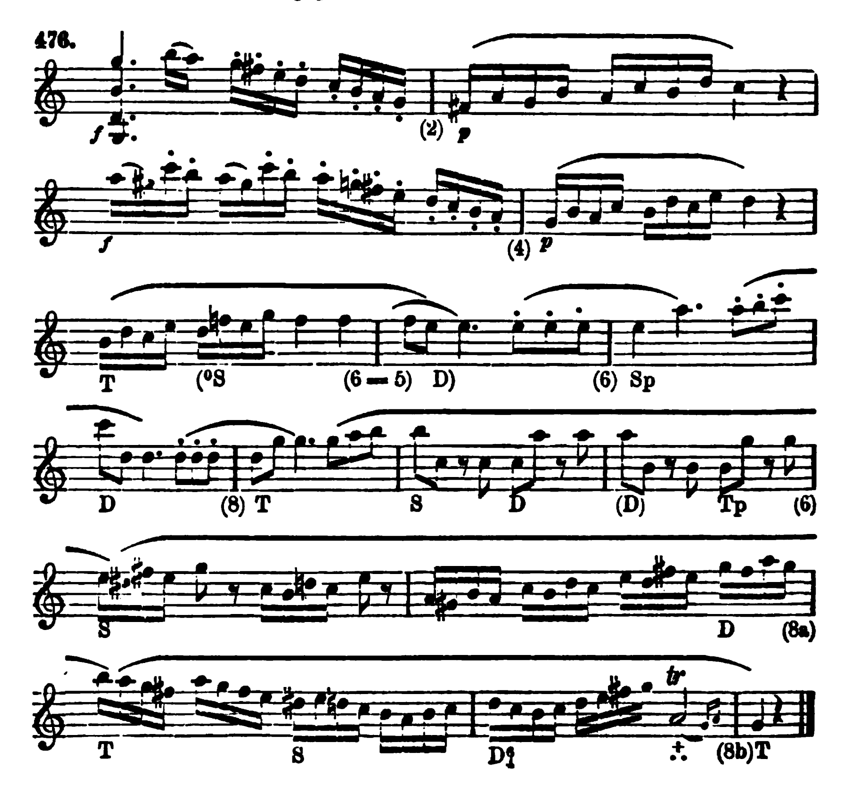


Auch hier haben wir wieder eine Anzahl neuer Motivbildungen in den Anhängen, welche ganz und gar nach Analogie der in den Anhängen der Sätze des ersten Themas auftretenden aufgefaßt, d. h. als nicht thematisch nur nebenbei hingenommen werden. Anders in dem noch folgenden zweiten Satze des zweiten Themas, der abermals aus neuen Motiven sich vollständig selbständig aufbaut und zwar in seinem Kopfmotiv mit ausgesprochen intimem Charakter. Da es jedoch sich nicht abermals um eine neue Tonart handelt, sondern nur um Festhaltung der bereits im ersten Satze ausgeprägten, so ist die Provenienz dieses zweiten Satzes aus Schlußbestätigungen des vorhergehenden klar ersichtlich; in vielen anderen Fällen, die ganz ähnlich sich anlassen, kommt es nicht mehr zu weiteren Entwicklungen, sondern eine paarmalige Wiederholung solcher Ansätze schließt definitiv ab. Der Aufbau dieses durch seinen intimen Charakter doch als der eigentliche Kern des zweiten Themas heraustretenden Satzes zeigt zunächst nur Korrespondenz im Vordersatz und Nachsatz, also viertaktige Glieder, doch erkennt man bei schärferer Betrachtung die Gliederung der Halbsätze in 1 + 1 + 2, die nur durch Figuration leicht verdeckt ist (477 b):
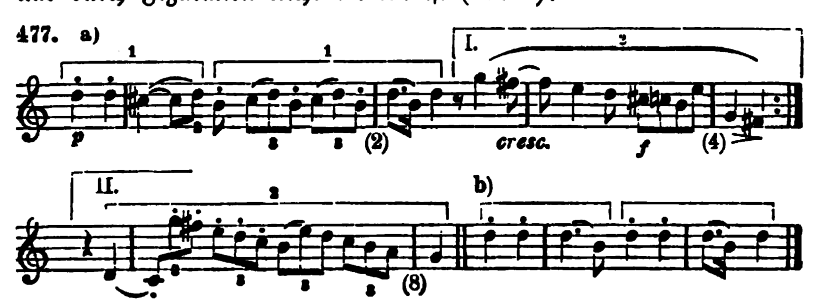


Bewundernswürdig und in hohem Grade lehrreich sind die noch weiter vor der Reprise folgenden 27 (!) Takte, die thatsächlich nichts sind als Schlußanhänge zum zweiten Thema und der Gefahr, gleichfalls noch thematisch verstanden zu werden, dadurch begegnen, daß sie zunächst nur getreu mit dem Schlußmotiv in Fig. 477 vier durch die Stimmen wandernde eintaktige Bestätigungen geben, dann aber eine viertaktige durch dasselbe Motiv einleiten, das nun von der Oberstimme mit geringer Steigerung (Sechzehntel- statt Achteltriolen) aufgenommen und fortgesponnen wird. Eine weitere viertaktige Bestätigung in gewaltig ausholenden Halben der Oberstimme (in einer von Anton Filtz aufgebrachten Manier) hält die Sechzehntelbewegung in der zweiten Violine fest. Der Rest aber nimmt das Hauptmotiv des ersten Themas wieder auf, zunächst für acht Takte (zweimal 2 und viermal 1) noch ebenfalls mit dem Charakter der Bestätigung, dann aber unter Annahme der Septime f♮ als wirkliche Rückleitung zum Wiederanfang (4 + 2 Takt) bezw. als Ueberleitung zur Durchführung:

Erst jetzt, mit Beginn des vierten Satzes, betreten wir das Gebiet des zweiten Themas; denn nun hebt in der neuerreichten Tonart (der Ganzschluß auf d^+ wirkt selbstverständlich als Halbschluß in G-dur) ein *thematisches Bilden mit neuen Motiven an*, das durchaus von dem Auftreten fremder Bildungen in den Einschaltungen und Anhängen in den ersten drei Sätzen unterschieden werden muß. Auch die Glieder des zweiten Themas sind zweitaktig. Da der Hauptgedanke des ersten Themas weicher, gesanglicher Natur (andanteartig) war, so ist es nach konsequenter Festhaltung durch drei Sätze geradezu notwendig, daß der markierte Ersatz des zweiten Themas eine kräftigere Farbe bringt, auch mehr reinen Allegro-Charakter zeigt und stärkere Figuration annimmt; doch lenkt der Satz von dem zum fünften zurückgedeuteten sechsten Takt ab bereits wieder zu intimem Wesen um, schließt aber einen erneuten Nachsatz kräftig ab. Zu beachten ist, daß noch längere Zeit nach Abgehen der Oberstimme von dem Hauptmotiv dieses ersten ebenfalls die Struktur a a a b zeigenden Satzes des zweiten Themas die Unterstimme dessen Figurationsform noch weiter andeuten:
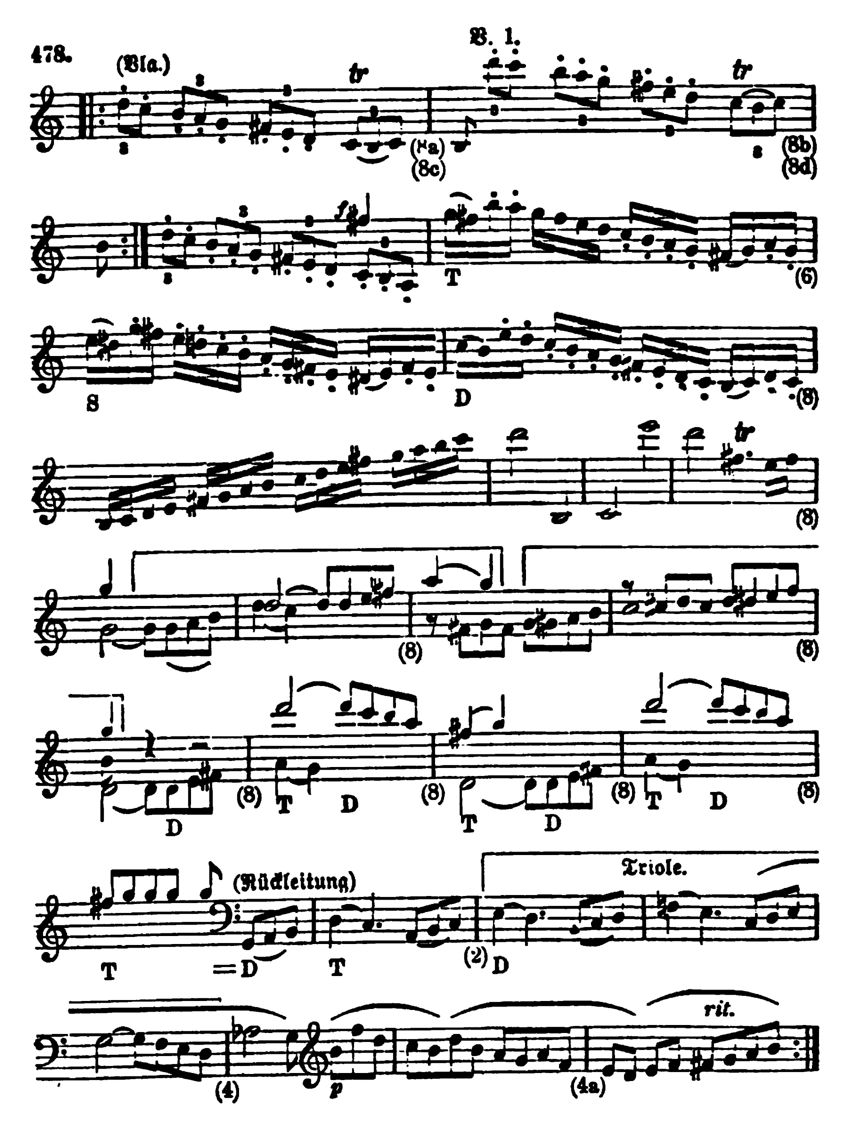


Auch hier haben wir wieder eine Anzahl neuer Motivbildungen in den Anhängen, welche ganz und gar nach Analogie der in den Anhängen der Sätze des ersten Themas auftretenden aufgefaßt, d. h. als nicht thematisch nur nebenbei hingenommen werden. Anders in dem noch folgenden zweiten Satze des zweiten Themas, der abermals aus neuen Motiven sich vollständig selbständig aufbaut und zwar in seinem Kopfmotiv mit ausgesprochen intimem Charakter. Da es jedoch sich nicht abermals um eine neue Tonart handelt, sondern nur um Festhaltung der bereits im ersten Satze ausgeprägten, so ist die Provenienz dieses zweiten Satzes aus Schlußbestätigungen des vorhergehenden klar ersichtlich; in vielen anderen Fällen, die ganz ähnlich sich anlassen, kommt es nicht mehr zu weiteren Entwicklungen, sondern eine paarmalige Wiederholung solcher Ansätze schließt definitiv ab. Der Aufbau dieses durch seinen intimen Charakter doch als der eigentliche Kern des zweiten Themas heraustretenden Satzes zeigt zunächst nur Korrespondenz im Vordersatz und Nachsatz, also viertaktige Glieder, doch erkennt man bei schärferer Betrachtung die Gliederung der Halbsätze in 1 + 1 + 2, die nur durch Figuration leicht verdeckt ist (477 b):



Bewundernswürdig und in hohem Grade lehrreich sind die noch weiter vor der Reprise folgenden 27 (!) Takte, die thatsächlich nichts sind als Schlußanhänge zum zweiten Thema und der Gefahr, gleichfalls noch thematisch verstanden zu werden, dadurch begegnen, daß sie zunächst nur getreu mit dem Schlußmotiv in Fig. 477 vier durch die Stimmen wandernde eintaktige Bestätigungen geben, dann aber eine viertaktige durch dasselbe Motiv einleiten, das nun von der Oberstimme mit geringer Steigerung (Sechzehntel- statt Achteltriolen) aufgenommen und fortgesponnen wird. Eine weitere viertaktige Bestätigung in gewaltig ausholenden Halben der Oberstimme (in einer von Anton Filtz aufgebrachten Manier) hält die Sechzehntelbewegung in der zweiten Violine fest. Der Rest aber nimmt das Hauptmotiv des ersten Themas wieder auf, zunächst für acht Takte (zweimal 2 und viermal 1) noch ebenfalls mit dem Charakter der Bestätigung, dann aber unter Annahme der Septime f♮ als wirkliche Rückleitung zum Wiederanfang (4 + 2 Takt) bezw. als Ueberleitung zur Durchführung:
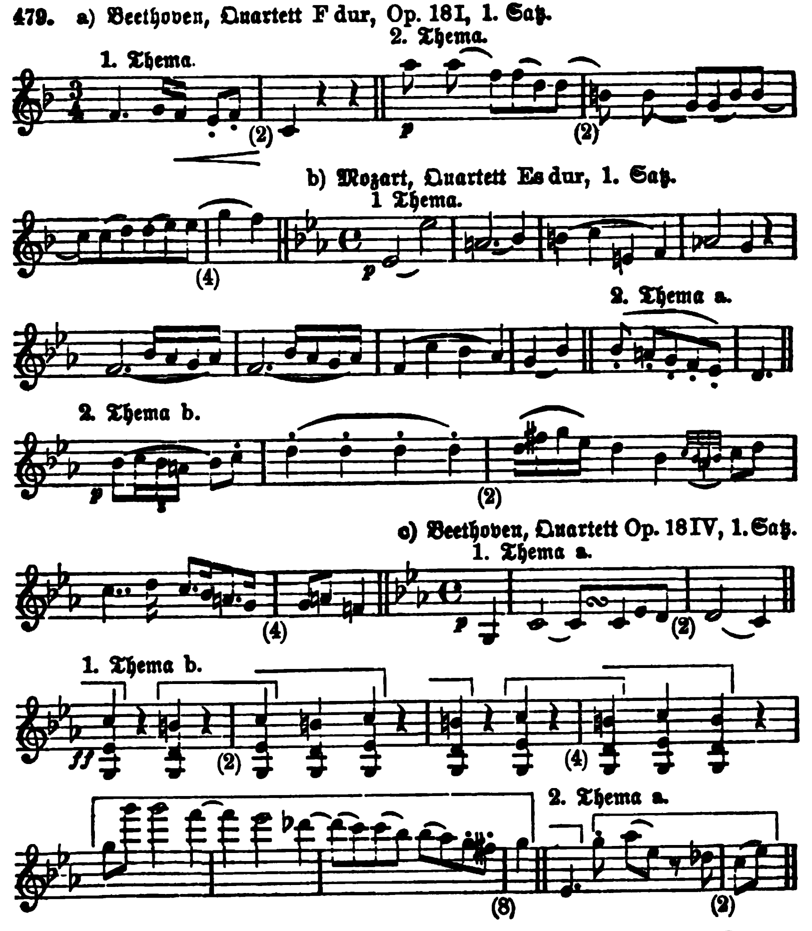
478.
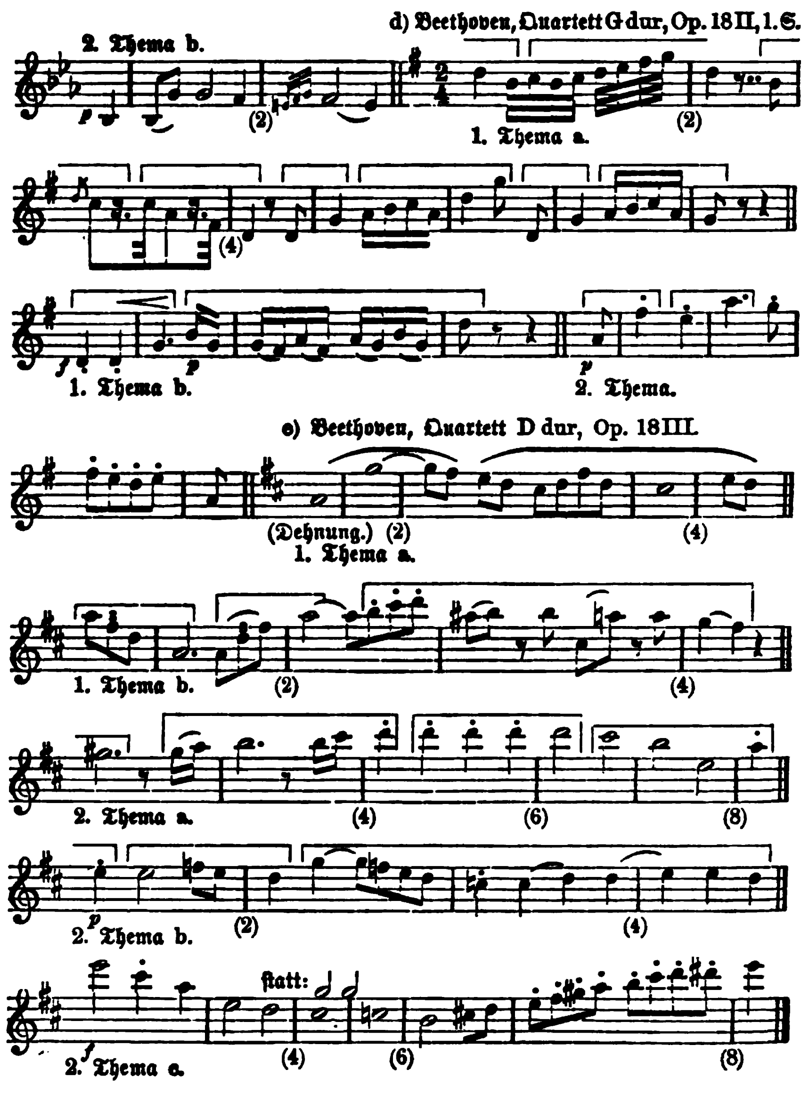


Da haben wir ein gut Stück thematischer Arbeit in der Fortspinnung beider Themen selbst. Wenn auch Beispiele, in denen dieselbe so restlos sich als Konsequenz einer beschränkten Zahl von Motiven erklären läßt, immerhin selten sind, so ist doch das in ihnen sich offenbarende Prinzip offenbar die Abklärung von dem buntscheckigen Wesen der älteren Versuche weiterer Ausführung der Sonatenform zu

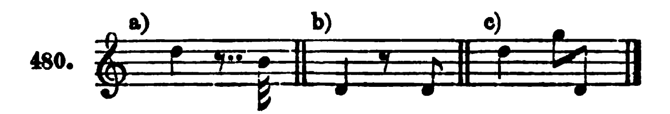
motivtreuer Gestaltung. Die 84 Takte dieses ersten Teils erwachsen thatsächlich aus nur drei zweitaktigen eigentlich thematischen Motiven, nämlich je zwei Anfangstakten von Fig. 474, 476 und 477. Alles andere, was nicht Nachbildung dieser Takte ist, erscheint mehr oder weniger als Beiwerk, als freie Wahl unter den Möglichkeiten der Abschließung der durch diese aufgebauten Sätze. Halten wir diesen Gegensatz von Thematisch im engsten Sinne und Nichtthematisch fest, so werden wir auch durch die weiteren Gebiete der thematischen Arbeit einen sicheren Führer haben.

Ein paar Beispiele, deren ausführliche Vergleichung ich aber dem angeregten Interesse des Schülers überlassen muß, mögen das Ergebnis dieses Paragraphen weiter nutzbar machen. Ich stelle nur die thematischen Motive der betreffenden Sätze heraus:





Ich will nicht unterlassen, gelegentlich der Anführung von Beethovens G-dur-Quartett (Fig. 479 d) von neuem auf die Irrlehre Lobes mit Fingern zu weisen, welcher dem ersten Bande seiner Kompositionslehre speziell diesen Satz zu Grunde legt und dabei zu einer motivischen Arbeit anleitet, welche die zufälligen und zusammenhangslosen Elemente verschiedener Motive, die zwischen je zwei Taktstrichen stehen, als Motive behandelt, also z. B.:



Wenn etwas geeignet ist, das Verständnis nicht nur der Faktur Beethovens, sondern aller Musik überhaupt zu schädigen, so ist es eine solche geflissentlich alle dem unverdorbenen Musikgefühl ohne alle Unterweisung als solche kenntlichen Einheitsgebilde (Gesten) zerreißende Lehre, die leider auch H. Kretzschmar in seiner Neubearbeitung des Werks „aus praktischen Gründen“ hat stehen lassen! Was Lobe thematische Arbeit nennt (er gab bereits 1844 eine spezielle „Lehre von der thematischen Arbeit“ heraus), ist eine überaus verständnislose Handlangerarbeit, vergleichbar der des Maurers, der Ziegel neben Ziegel legt und vom Riß des Baues selbst keinen Begriff hat. Der bedauerliche Rückgang des Gemeinverständnisses für rhythmische Verhältnisse und die Grundlage alles Formwesens in der Musik, welcher die Mitte des 19. Jahrhunderts gegenüber dem 18. Jahrhundert kennzeichnet, hat in Lobes Irrlehre wohl seinen prägnantesten Ausdruck gefunden.

§ 5. Das Zerbrechen der Themen in der „Durchführung“.

Unsere Betrachtung des Aufbaues von Themen mittels der Fortspinnung von Motiven durch Nachahmung und Kontrastierung ergab vor allem die Erkenntnis, daß eigentliche Kernsätze von Themen eine feste Struktur zeigen, sowohl in motivischer Beziehung (a a a b oder a b a b 2c.) als auch bezüglich der Harmoniebewegung, die gewöhnlich die Form einer bestimmten Kadenzierung annimmt. Die ein Thema fortsetzenden mit denselben oder auch mit anderen Motiven gearbeiteten Sätze, wie sie zwischen das erste und zweite Thema der Sonatenform treten, unterscheiden sich im allgemeinen schon nicht unerheblich von den Kopf- oder Kernsätzen durch unruhigeres, bunteres Wesen, setzen zwar häufig wieder nach Art des Hauptsatzes an, weichen dann aber aus dem Geleise der direkt einleuchtenden Selbstverständlichkeit, gehen in sequenzartige Schiebungen der Harmonie über und verlassen die Haupttonart, neigen auch mehr zu ausgedehnteren Einschaltungen, Stillständen auf dem sechsten Takt, Rückdeutung des achten Taktes zum vierten (Trugschluß) oder des achten zum sechsten (Treffen der Subdominante auf den achten Takt) u. s. w. u. s. w. Wirkliche Parallelbildung zweier Sätze mit gleichen Motiven findet sich mit Recht nur selten, zum mindesten wird gern irgend eine Störung des symmetrischen Aufbaues die allzu lyrische Gliederung aufheben, welcher die Sonatenform gern aus dem Wege geht. Es ist das ein Gesichtspunkt, auf den ich sehr zu achten bitte. Was für die Tanzstücke eigentliche Norm, für langsame Sätze auch ohne Schaden zulässig und für leichter geartete
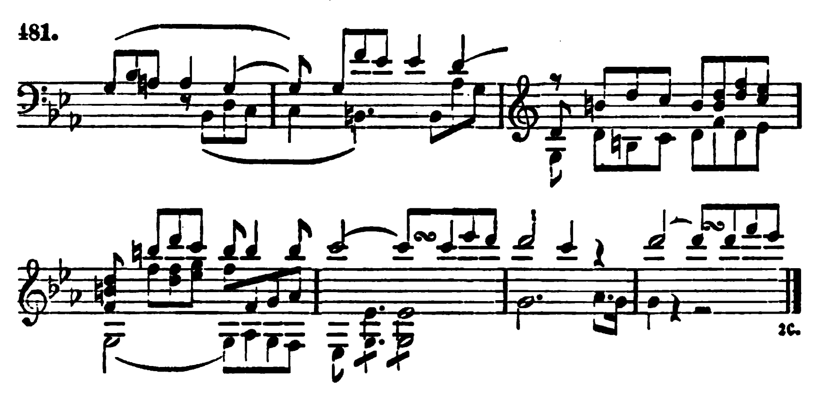
Stücke und Miniaturen aller Art Bedürfnis ist, die fortgesetzte deutliche Gliederung durch markierte Abschlüsse, deutliche Cäsuren, das ist für die großen Formen geradezu fehlerhaft, zum mindesten nur in besonderen Fällen, wo der Komponist absichtlich damit der großen Form etwas Genrehaftes geben will, zulässig. Die großen Formen, besonders gerade die Allegrosätze in Sonatenform, repräsentieren auf musikalischem Gebiete etwas dem ähnliches, was auf dem der Poesie das Epische ist; gerade diesem Vergleiche entspringt der übliche Ausdruck „lyrische Cäsur" für etwas, das wohl in lyrischen Gedichten und der einfachen Liedform, aber nicht im Epos und der Sonatenform am Platze ist. Mit anderen Worten: die allzugroße Regelmäßigkeit des symmetrischen Aufbaues ohne Einschaltungen, ohne Elisionen, ohne Umdeutungen ist für den Sonatensatz zu scharf gegliedert und zerlegt das Ganze zu sehr in eine Folge kleiner Einzelheiten. Die einzigen Stellen, wo hier der ganz glatte, ungestörte Aufbau am Platze ist, sind die eigentlichen Kernsätze der Themen, also der Kopf des ersten Themas und der das aufgeregtere Wesen des Uebergangs zur Ruhe bringende Teil des zweiten Themas.

In erhöhtem Maße gilt nun aber diese Vermeidung stärkerer lyrischen Cäsuren für die Durchführung, also für den Teil der Sonatenform, welcher sich zwischen die Reprise und die das Stück endende, abschließende Wiederkehr der Themen einschaltet.
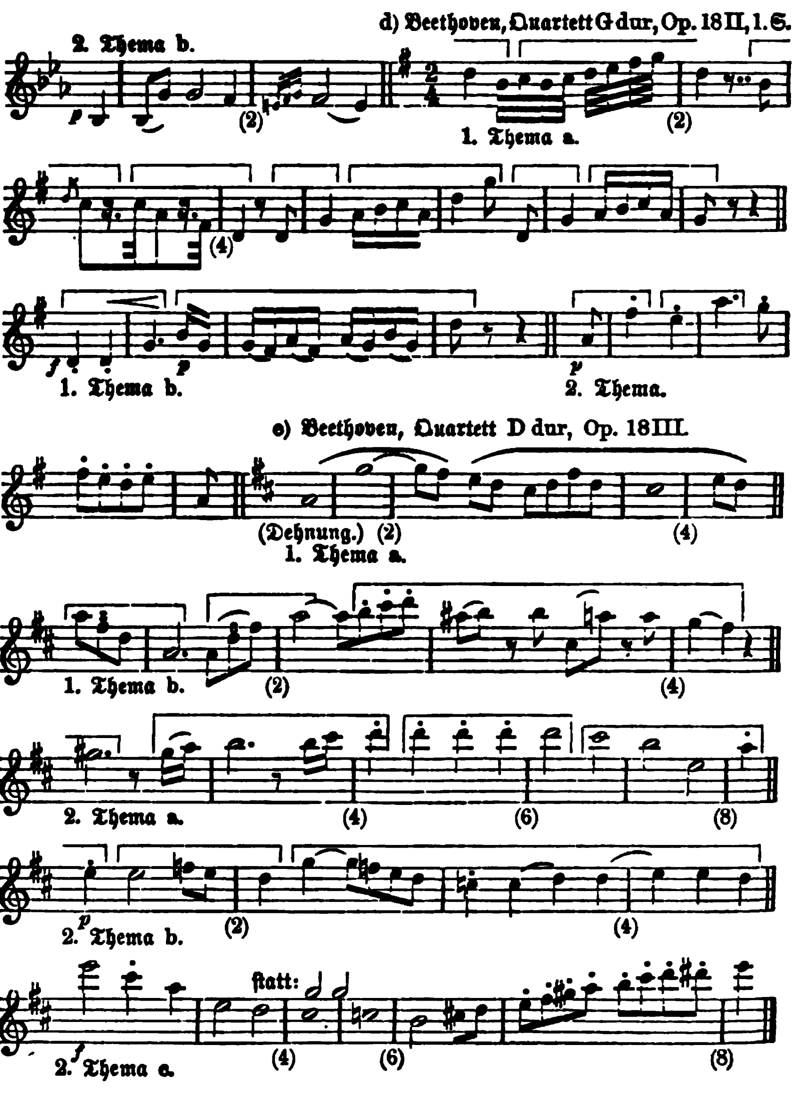
Die Verwandtschaft der Sonatenform mit der gelegentlich des Liedes ausführlicher besprochenen Form der Strophenbildung aus zwei Stollen und Abgesang ist augenfällig: der zweimalige Vortrag des Thementeils und die Durchführung mit dem endlichen Zurückkommen auf die Themen bedeuten doch einen ganz analogen Entwickelungsprozeß, nur noch mehr ins Große ausgeführt. Zeigt doch jedes Thema schon in seinem Aufbau aus Sätzen, ja jeder Satz in seinem Aufbau aus Motiven bereits dasselbe Gesetz der Parallelbildung und nachfolgenden Abweichung mit oder ohne Zurückkommen auf den Anfang.

Die Durchführung im Sonatensatz ist also zunächst Abgesang und hat sich daher von der Struktur des Thementeils abzuwenden, nichtthematisch zu sein. Daß sie das nicht in dem Sinne sein kann, wie wir aus neuen Motiven gebildete Anhänge und Einschiebsel als nicht thematisch definierten, bedingt ihre breite Entfaltung an einer Stelle, wo nach dem erstmaligen Vortrage bedeutungsvoll das erste Hauptthema wieder eintrat. Der Anfang der Durchführung wird deshalb besonders die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und als ein neues Thema verstanden werden, wenn er nur einigermaßen so geartet ist, daß das möglich ist; diese Möglichkeit liegt dann vor, wenn er neue Motive bringt und dieselben symmetrisch gruppiert und in der Harmonie deutlich kadenziert. Dagegen wird die Auffassung eines neuen Themas nicht stattfinden, wenn die Durchführung unzweideutig mit Motiven einsetzt, welche wir sofort als den im ersten Teile vorgestellten Themen angehörig erkennen.

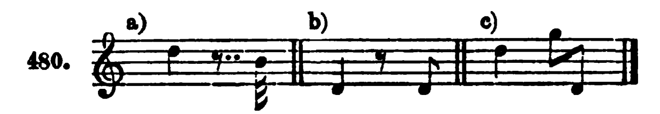
Noch bei Beethoven findet wir öfter die vorhaydnsche Form des Wiederauftretens des ersten Themas zu Anfang der Durchführung, z. B. in dem C-moll-Quartett op. 18 IV (vgl. 479 c); dasselbe reproduziert den ganzen ersten, einschließlich eines fünftaktigen Anhangs dreizehntaktigen Kopfsatz in G-moll statt C-moll. Derartige Bildungen sind natürlich nicht eigentlich thematische Arbeit, sondern vielmehr Verwendung eines modernen Themas nach Art der Fugenkomposition; dem Konzert (Violinkonzert, Klavierkonzert u. s. w.) der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist diese Art der Wiederkehr eines Tuttihauptthemas (des Ritornells) in mehreren nahe verwandten Tonarten eigen, weshalb ich dieselbe „Konzertform" genannt habe. In der Symphonie und Sonate ist sie ein Ueberbleibsel der ursprünglichen zweiteiligen Form ohne Durchführung (vgl. S. 437). Ganz zu rechtfertigen ist das unversehrte transponierte Auftreten so großer Teile des Hauptthemas in der Durchführung nicht, da es geeignet ist, die Form als eine andere erscheinen zu lassen. Nicht das erste oder zweite Thema als solches (wenn auch in fremder Tonart) soll in der Durchführung auftreten, sondern es soll vielmehr der Eindruck entstehen, daß wir uns von den Themen entfernt haben, so daß vielmehr die Erwartung des Wiedereintritts der Themen eine starke Spannung erzeugt. Das aber geschieht nicht durch ein neues Thema, sondern vielmehr durch ein andeutungsweises Einführen von Elementen der bisherigen Themen. Diese Themen müssen zerbrochen und ihre Teile durcheinander gewirrt werden, so daß am Ende der Durchführung ihr Wiedererstehen in ihrer alten Gestalt freudig begrüßt wird. Wirkliche Durchführung ist es, wenn Beethoven im C-moll-Quartett nach dem erwähnten transponierten Vortrage des ersten achttaktigen Satzes so fortfährt:



d. h. zunächst ein kleines Bruchstück (den an den Doppelschlag ansetzenden Auftakt) des Hauptmotivs (Fig. 479 c), dann aber dieses selbst wechselnd durch die Stimme führt. Etwas zu große thematische Bruchteile sind aber wieder die einander direkt folgenden Reproduktionen



Ich will nicht unterlassen, gelegentlich der Anführung von Beethovens G-dur-Quartett (Fig. 479 d) von neuem auf die Irrlehre Lobes mit Fingern zu weisen, welcher dem ersten Bande seiner Kompositionslehre speziell diesen Satz zu Grunde legt und dabei zu einer motivischen Arbeit anleitet, welche die zufälligen und zusammenhangslosen Elemente verschiedener Motive, die zwischen je zwei Taktstrichen stehen, als Motive behandelt, also z. B.:



Wenn etwas geeignet ist, das Verständnis nicht nur der Faktur Beethovens, sondern aller Musik überhaupt zu schädigen, so ist es eine solche geflissentlich alle dem unverdorbenen Musikgefühl ohne alle Unterweisung als solche kenntlichen Einheitsgebilde (Gesten) zerreißende Lehre, die leider auch H. Kretzschmar in seiner Neubearbeitung des Werks „aus praktischen Gründen" hat stehen lassen! Was Lobe thematische Arbeit nennt (er gab bereits 1844 eine spezielle „Lehre von der thematischen Arbeit" heraus), ist eine überaus verständnislose Handlangerarbeit, vergleichbar der des Maurers, der Ziegel neben Ziegel legt und vom Riß des Baues selbst keinen Begriff hat. Der bedauerliche Rückgang des Gemeinverständnisses für rhythmische Verhältnisse und die Grundlage alles Formwesens in der Musik, welcher die Mitte des 19. Jahrhunderts gegenüber dem 18. Jahrhundert kennzeichnet, hat in Lobes Irrlehre wohl seinen prägnantesten Ausdruck gefunden.

§ 5. Das Zerbrechen der Themen in der „Durchführung".

Unsere Betrachtung des Aufbaues von Themen mittels der Fortspinnung von Motiven durch Nachahmung und Kontrastierung ergab vor allem die Erkenntnis, daß eigentliche Kernsätze von Themen eine feste Struktur zeigen, sowohl in motivischer Beziehung (a a a b oder a b a b ꝛc.) als auch bezüglich der Harmoniebewegung, die gewöhnlich die Form einer bestimmten Kadenzierung annimmt. Die ein Thema fortsetzenden mit denselben oder auch mit anderen Motiven gearbeiteten Sätze, wie sie zwischen das erste und zweite Thema der Sonatenform treten, unterscheiden sich im allgemeinen schon nicht unerheblich von den Kopf- oder Kernsätzen durch unruhigeres, bunteres Wesen, setzen zwar häufig wieder nach Art des Hauptsatzes an, weichen dann aber aus dem Geleise der direkt einleuchtenden Selbstverständlichkeit, gehen in sequenzartige Schiebungen der Harmonie über und verlassen die Haupttonart, neigen auch mehr zu ausgedehnteren Einschaltungen, Stillständen auf dem sechsten Takt, Rückdeutung des achten Taktes zum vierten (Trugschluß) oder des achten zum sechsten (Treffen der Subdominante auf den achten Takt) u. s. w. u. s. w. Wirkliche Parallelbildung zweier Sätze mit gleichen Motiven findet sich mit Recht nur selten, zum mindesten wird gern irgend eine Störung des symmetrischen Aufbaues die *allzu lyrische Gliederung* aufheben, *welcher die Sonatenform gern aus dem Wege geht*. Es ist das ein Gesichtspunkt, auf den ich sehr zu achten bitte. Was für die Tanzstücke eigentliche Norm, für langsame Sätze auch ohne Schaden zulässig und für leichter geartete

Stücke und Miniaturen aller Art Bedürfnis ist, die fortgesetzte deutliche Gliederung durch markierte Abschlüsse, deutliche Cäsuren, das ist für die großen Formen geradezu fehlerhaft, zum mindesten nur in besonderen Fällen, wo der Komponist absichtlich damit der großen Form etwas Genrehaftes geben will, zulässig. Die großen Formen, besonders gerade die Allegrosätze in Sonatenform, repräsentieren auf musikalischem Gebiete etwas dem ähnliches, was auf dem der Poesie das Epische ist; gerade diesem Vergleiche entspringt der übliche Ausdruck „lyrische Cäsur" für etwas, das wohl in lyrischen Gedichten und der einfachen Liedform, aber nicht im Epos und der Sonatenform am Platze ist. Mit anderen Worten: die allzugroße Regelmäßigkeit des symmetrischen Aufbaues ohne Einschaltungen, ohne Elisionen, ohne Umdeutungen ist für den Sonatensatz zu scharf gegliedert und zerlegt das Ganze zu sehr in eine Folge kleiner Einzelheiten. Die einzigen Stellen, wo hier der ganz glatte, ungestörte Aufbau am Platze ist, sind die eigentlichen Kernsätze der Themen, also der Kopf des ersten Themas und der das aufgeregtere Wesen des Uebergangs zur Ruhe bringende Teil des zweiten Themas.
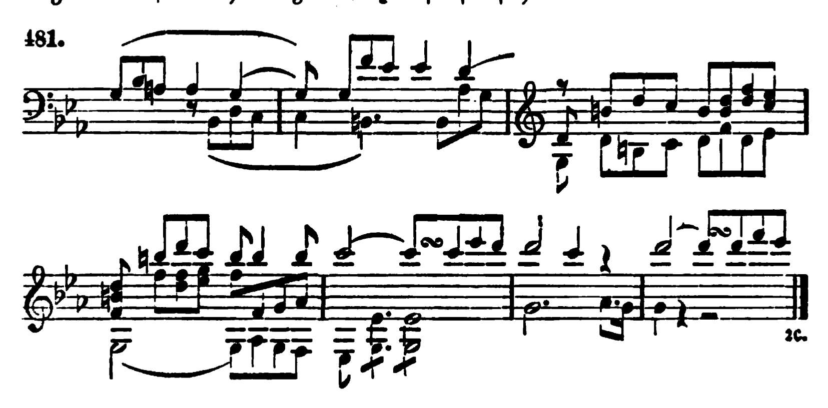
In erhöhtem Maße gilt nun aber diese Vermeidung stärkerer lyrischen Cäsuren für die Durchführung, also für den Teil der Sonatenform, welcher sich zwischen die Reprise und die das Stück endende, abschließende Wiederkehr der Themen einschaltet.

Die Verwandtschaft der Sonatenform mit der gelegentlich des Liedes ausführlicher besprochenen Form der Strophenbildung aus zwei Stollen und Abgesang ist augenfällig: der zweimalige Vortrag des Thementeils und die Durchführung mit dem endlichen Zurückkommen auf die Themen bedeuten doch einen ganz analogen Entwickelungsprozeß, nur noch mehr ins Große ausgeführt. Zeigt doch jedes Thema schon in seinem Aufbau aus Sätzen, ja jeder Satz in seinem Aufbau aus Motiven bereits dasselbe Gesetz der Parallelbildung und nachfolgenden Abweichung mit oder ohne Zurückkommen auf den Anfang.

Die Durchführung im Sonatensatz ist also zunächst Abgesang und hat sich daher von der Struktur des Thementeils abzuwenden, nichtthematisch zu sein. Daß sie das nicht in dem Sinne sein kann, wie wir aus neuen Motiven gebildete Anhänge und Einschiebsel als nicht thematisch definierten, bedingt ihre breite Entfaltung an einer Stelle, wo nach dem erstmaligen Vortrage bedeutungsvoll das erste Hauptthema wieder eintrat. Der Anfang der Durchführung wird deshalb besonders die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und als ein neues Thema verstanden werden, wenn er nur einigermaßen so geartet ist, daß das möglich ist; diese Möglichkeit liegt dann vor, wenn er neue Motive bringt und dieselben symmetrisch gruppiert und in der Harmonie deutlich kadenziert. Dagegen wird die Auffassung eines neuen Themas nicht stattfinden, wenn die Durchführung unzweideutig mit Motiven einsetzt, welche wir sofort als den im ersten Teile vorgestellten Themen angehörig erkennen.

Noch bei Beethoven finden wir öfter die vorhaydnsche Form des Wiederauftretens des ersten Themas zu Anfang der Durchführung, z. B. in dem C-moll-Quartett op. 18 IV (vgl. 479 c); dasselbe reproduziert den ganzen ersten, einschließlich eines fünftaktigen Anhangs dreizehntaktigen Kopfsatz in G-moll statt C-moll. Derartige Bildungen sind natürlich nicht eigentlich thematische Arbeit, sondern vielmehr Verwendung eines modernen Themas nach Art der Fugenkomposition; dem Konzert (Violinkonzert, Klavierkonzert u. s. w.) der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist diese Art der Wiederkehr eines Tuttihauptthemas (des Ritornells) in mehreren nahe verwandten Tonarten eigen, weshalb ich dieselbe „Konzertform" genannt habe. In der Symphonie und Sonate ist sie ein Ueberbleibsel der ursprünglichen zweiteiligen Form ohne Durchführung (vgl. S. 437). Ganz zu rechtfertigen ist das unversehrte transponierte Auftreten so großer Teile des Hauptthemas in der Durchführung nicht, da es geeignet ist, die Form als eine andere erscheinen zu lassen. Nicht das erste oder zweite Thema als solches (wenn auch in fremder Tonart) soll in der Durchführung auftreten, sondern es soll vielmehr der Eindruck entstehen, daß wir uns von den Themen entfernt haben, so daß vielmehr die Erwartung des Wiedereintritts der Themen eine starke Spannung erzeugt. Das aber geschieht nicht durch ein neues Thema, sondern vielmehr durch ein andeutungsweises Einführen von Elementen der bisherigen Themen. Diese Themen müssen zerbrochen und ihre Teile durcheinander gewirrt werden, so daß am Ende der Durchführung ihr Wiedererstehen in ihrer alten Gestalt freudig begrüßt wird. Wirkliche Durchführung ist es, wenn Beethoven im C-moll-Quartett nach dem erwähnten transponierten Vortrage des ersten achttaktigen Satzes so fortfährt:
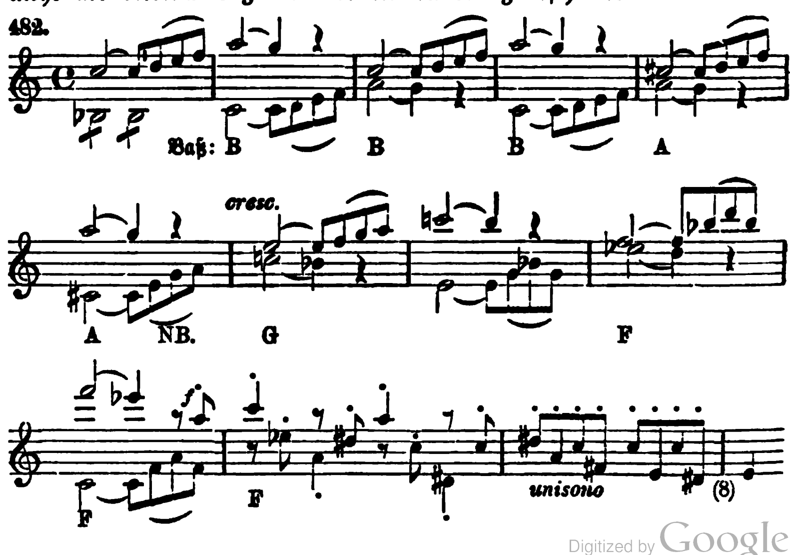
181.
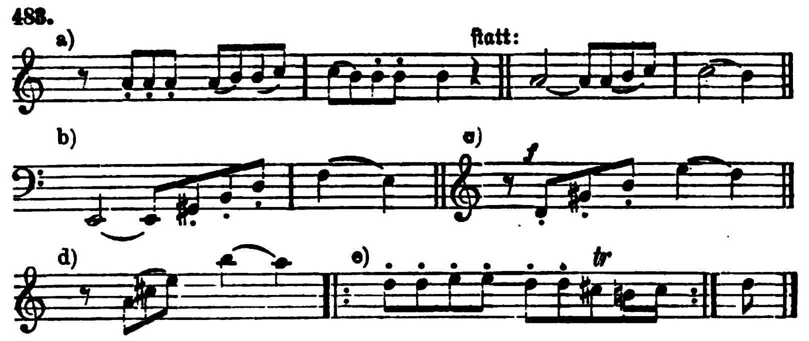


d. h. zunächst ein kleines Bruchstück (den an den Doppelschlag ansetzenden Auftakt) des Hauptmotivs (Fig. 479 c), dann aber dieses selbst wechselnd durch die Stimme führt. Etwas zu große thematische Bruchteile sind aber wieder die einander direkt folgenden Reproduktionen

von Takt 7—8 und 1—4 (in dieser Folge) des zweiten Satzes des ersten Themas, sowie des ganzen achttaktigen zweiten Satzes des zweiten Themas (in F-dur statt Es-dur). Das Auftreten zu großer Stücke der eigentlichen Themen in ihrer grundlegenden Motivfolge schwächt notwendigerweise die Wirkung des Wiedereintritts der Themen ab. Die Bedeutung einer so angelegten Durchführung beruht dann fast ausschließlich auf der stärkeren Abweichung von der Haupttonart und der Fortschreitung der Modulation durch mehrere Tonarten.

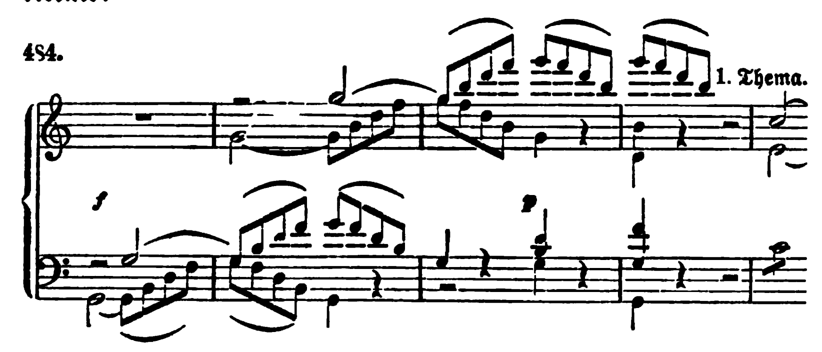
Wie schon der Aufbau der Themen im ersten Satze von Mozarts C-dur-Quartett durch strengste Motivtreue und Konsequenz auffiel, so zeichnet sich auch die Durchführung desselben durch Fernhaltung alles wirklich Fremden einerseits und Vermeidung der Wiederkehr größerer Teile der Themen aus. In der Hauptsache ist diese Durchführung mit dem Kopfmotiv des ersten Themas (Fig. 473, Takt 1—2) bestritten, aus dem sich alles scheinbar Fremde logisch entwickelt. Die schon im dritten Satze des ersten Themas (Fig. 475) angewendete Zusammenschiebung des Motivs im wechselnden Vortrag durch zwei Stimmen macht den Anfang; aber das Motiv selbst zeigt eine geringe Veränderung, indem der Auftakt zum zweiten Takt nicht im Einklange, sondern in der oberen Sekunde an die beginnende lange Note angesetzt ist, was natürlich den Ausdruck bereits modifiziert. Vom sechsten Takt aber, nach Uebertritt von F-dur nach D-moll, werden die Veränderungen im Motiv stärker, es treten Terzschritte an die Stelle der stufenweise steigenden Auftakte (man beachte, daß der Uebertritt über den zweiten Taktstrich schon in der ursprünglichen Form ein Terzschritt ist), die Tonstärke nimmt zu (cresc.), der Charakter wird heftiger, so daß schließlich der Eintritt des *f* staccato (bei der enharmonischen Verwandlung von f⁷ in h$^{9}_{5>}$) in keiner Weise überrascht, vielmehr als direktes Ergebnis der Umwandlung erscheint:



Dieser Prozeß der Vorbereitung des *f* staccato im Akkord wiederholt sich noch zweimal, zunächst indem das Cello allein das Hauptmotiv noch ein paarmal getreu bringt, die erste Violine aber mit der figurativen Umgestaltung 483a imitiert; dann geht das Cello in die heftigere Form 483b über und die Imitation folgt halbtaktig mit 483c, womit das Staccato wieder vorbereitet ist:
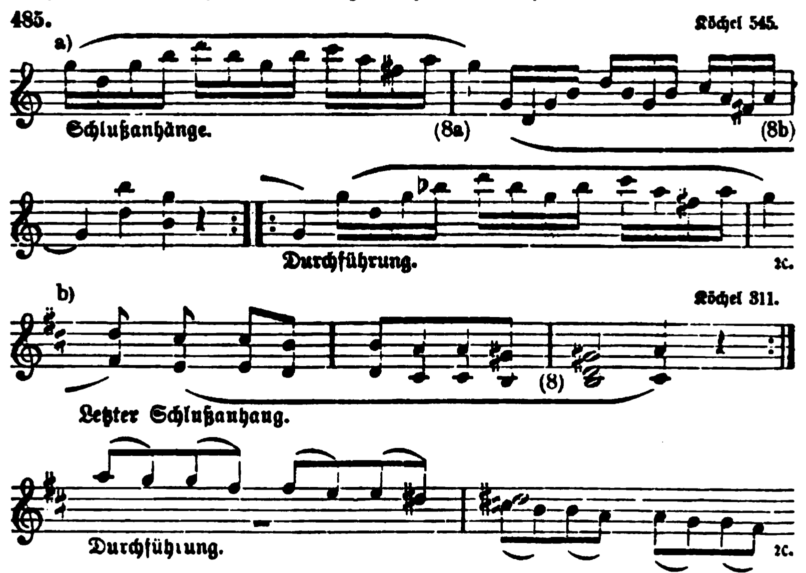


Die nächste Gruppe geht gleich von der Form 483d aus, die in dem Kontrapunkt 483e (in Sexten) einen Partner erhält, der von fern an das zweite Thema (477) gemahnt, doch auch ohne solche Beziehung keiner Motivierung bedarf, da nun die Motive 483d und e im Wechsel mit dem Staccato des Schlußtakts von 482 den Rest der Durchführung bestreiten, bis endlich eine letzte Umgestaltung des Hauptmotivs in vierfacher Engführung den Wiederanfang des ersten Themas genügend vorbereitet:



Durchführungen so strenger Anlage sind freilich selten. In den meisten Fällen wird das erste Thema eine so starke Ausnutzung kaum vertragen.

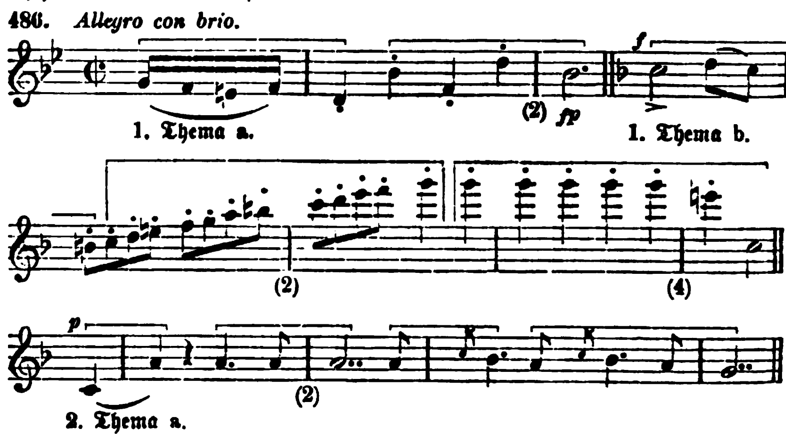
Mozart selbst verfährt übrigens sehr häufig ganz anders. In seinen Klaviersonaten begegnen wir mehrmals der auf die Schlußmotive des ersten Teils aufgebauten Durchführung. Da wir Gründe fanden, diese Anhänge als gar nicht eigentlich thematisch zu betrachten,
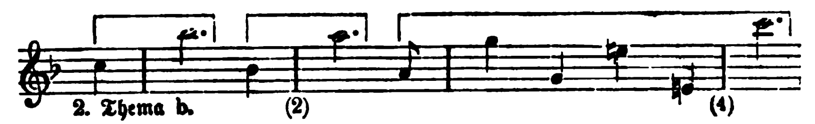
dieselben aber allerdings doch nach zweimaligem Vortrage des ersten Teils etwas „dagewesenes“ sind, so ist ein solches Verfahren eine geistreiche andere Lösung der Aufgabe, die Durchführung ohne Einführung neuer Motive doch vor zu großer Aehnlichkeit mit dem Thema selbst zu bewahren, dem sie ja doch als Folie zu dienen hat:



In vielen anderen Fällen knüpft er zwar an die Schlußmotive an, doch nur um baldigst das Hauptmotiv des ersten oder auch des zweiten Themas der Arbeit zu Grunde zu legen.

Eine sehr konsequente Durchführung hat auch Beethoven dem ersten Satze seines B-dur-Quartetts op. 18 VI gegeben. Die thematischen Motive des ersten Teils sind:



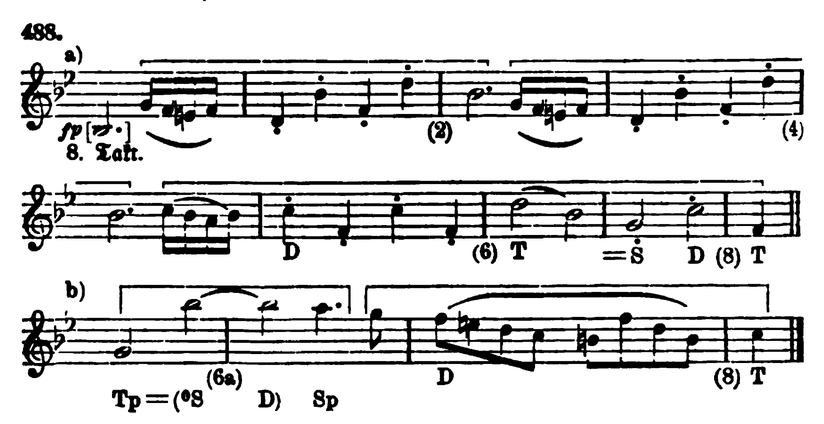


Der Schluß des Thementeils greift bereits für die Schlußanhänge auf das erste Hauptmotiv (I a) zurück, und die Durchführung beginnt direkt mit dessen Verarbeitung, mit der es von F-dur nach G-moll übertritt:

487.

Das Beispiel mag verdeutlichen, wie die Durchführung eben gerade dadurch ihre Aufgabe recht erfüllt, daß sie Hauptmotive der Themen einführt, dieselben aber abweichend von dem Aufbau im Thema selbst kombiniert. Der eigentliche Kopf des ersten Themas ist der nach dem Schema a a a b aufgebaute Satz, eine Thatsache, welche nur leicht dadurch verdeckt wird, daß die Markierung eines Schwerpunkts höherer Ordnung (Achttakt) vorausgeschickt, und die dritte Zweitaktgruppe (Takt 5—6) dreimal gegeben wird (Vc., V 1°., Vc.). Die sehr leichtverständlichen Anhänge (viermal 1 Takt, zweimal 1/2 Takt) sind mehr erklärend als verhüllend. Der zweite Satz des ersten Themas ist nur eine Wiederholung des ersten, die am Schluß sich zur Modulation nach C-dur wendet (Dominante der Dominante), indem sie die Takte 5—6 verändert wiederholt:

488.

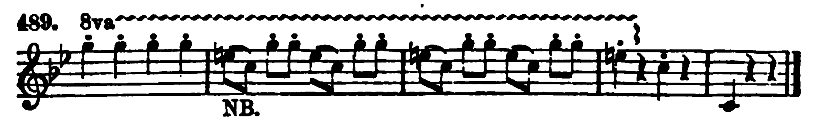


Vergleichen wir mit der lapidaren Einfachheit und Bestimmtheit dieser beiden Sätze den Anfangssatz der Durchführung (Fig. 487), so erscheint derselbe deutlich als ein **Versuch**, das Hauptthema wieder zu bringen, der aber nur zu einem unbefriedigenden Ergebnis führt; besonders das Versagen der Fortsetzung des Motivs vom fünften Takte ab, wo nur mehr das erste Taktmotiv sechsmal nacheinander zu stande kommt, erscheint wie ein mühsames Anspinnen, Drehen eines Fädchens, das immer wieder abreißt, bis endlich die derben Akkorde der Takte 6b—8 sich haltbar erweisen, aber die Tonart gewaltsam verrücken (die Modulation ist:

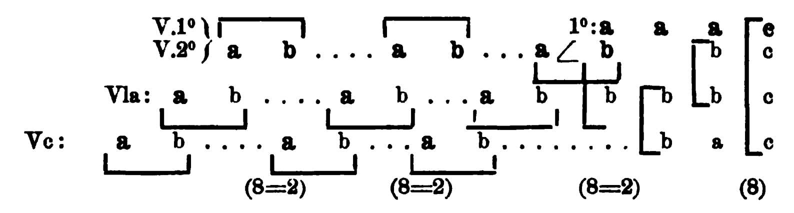
ag | fis
f es | d d. h. T = $^{\circ}S\;^{2\,\natural\,1}_{II\;III}$ D, ein „phrygischer“ Schluß auf d⁺).
c c |

Der zweite Satz der Durchführung läßt das Hauptmotiv nicht nach dem ersten Takte abbrechen, sondern führt es auf die Länge von vier Takten weiter, indem die Auftaktform des **zweiten** Taktes für weitere zwei Takte festgehalten wird und zwar sowohl im Vordersatz als im Nachsatz. Beide Sätze reproduzieren also durchaus nur Motive des

ersten Themas, die deutlich als solche erkannt werden, aber gerade darum das Zustandekommen der Empfindung eines neuen thematischen Gebildes verhüten, weil man nur ihre abweichende Konstruktion gegenüber den Hauptsätzen im ersten Thema erkennt. Die nächsten 26 Takte der Durchführung greifen das viertaktige Motiv 486 I. b auf, dasjenige mit dem der den C-dur-Schluß breit bestätigende dritte Satz des ersten Themas aufgebaut ist. Die emphatische Halbe mit der dasselbe dort sowohl im Vordersatz als im Nachsatz einsetzt, wird abgestoßen, dafür erhält das Motiv aber seine natürliche breite Endung in Halben, die im Thematteile nur zuletzt in Achteln angedeutet und mehrmals wiederholt ist:



Das viertaktige Motiv 486 I b erscheint nicht weniger als zwölfmal in seiner ganzen Ausdehnung, aber fortgesetzt mit Zusammenschiebung in zwei Stimmen, so daß statt 48, zuzüglich zweier Zusatztakte am Schluß, nur 26 Takte gefüllt werden, die sich in vier Sätzen in der Ordnung 1—8=2—8=2—8=2—8 gruppieren. Jeder der vier Sätze aber zeigt abgesehen von der Umdeutung der 8 zu 2 durch den erneuten Eintritt des Motivs im Baß die Struktur a a a b, da zweimal die zweite Hälfte (Takt 3—4) des Motivs durch das Auftreten der ersten Hälfte in einer anderen Stimme zum Kontrapunkt degradiert wird, während sie das dritte Mal durch Oktavverdoppelung herausgehoben und zur Geltung gebracht wird, obgleich gleichzeitig die erste Hälfte sich wieder anderweit meldet und die nachträgliche Rückdeutung der 8 zu 2 vorbereitet, die aber erst erfolgt, wenn die Wiederholung in gleicher Tonart die Korrespondenz evident macht. Der Aufbau ist also (a = Takt 1—2, b = Takt 3—4 des Motivs):



Dieser Aufbau wird außer durch die Uebereinstimmung der melodischen Konturen der Motive noch weiter durch die Harmoniebewegung deutlich gemacht, da jedesmal mit der Erreichung eines achten Taktes eine starke Schlußwirkung erzielt ist. Die Harmonie wechselt von Takt zu Takt, aber so, daß in den ersten drei Sätzen die sämtlichen Zweitaktgruppen die Harmonie D—T bezw. D—°T haben und

zwar die dem a entsprechenden mit Festhaltung der Tonart, nur wenn diese Dur ist, das dritte Mal die Variante (^{0}T statt T$^+$) substituierend und in allen dreien diese ^{0}T auf dem sechsten Takt zur Sp umdeutend:

D | ^{0}T | D | ^{0}T | D | ^{0}T=Sp | D | T
(2) (4) (6) (8)

D | T | D | T D | ^{0}T=Sp | D | T
(2) (4) (6) (8)

D | T | D | T | D | ^{0}T=Sp | D | T
(2) (4) (6) (8)

Da G-moll den Ausgang bildet, so ist die Tonartfolge:

d$^+$—^{0}d; d$^+$—^{0}d; d$^+$—^{0}d=b^6—c$^+$—f$^+$.

c$^+$—f$^+$; c$^+$—f$^+$; c$^+$—^{0}c=as^6—b$^+$—es$^+$.

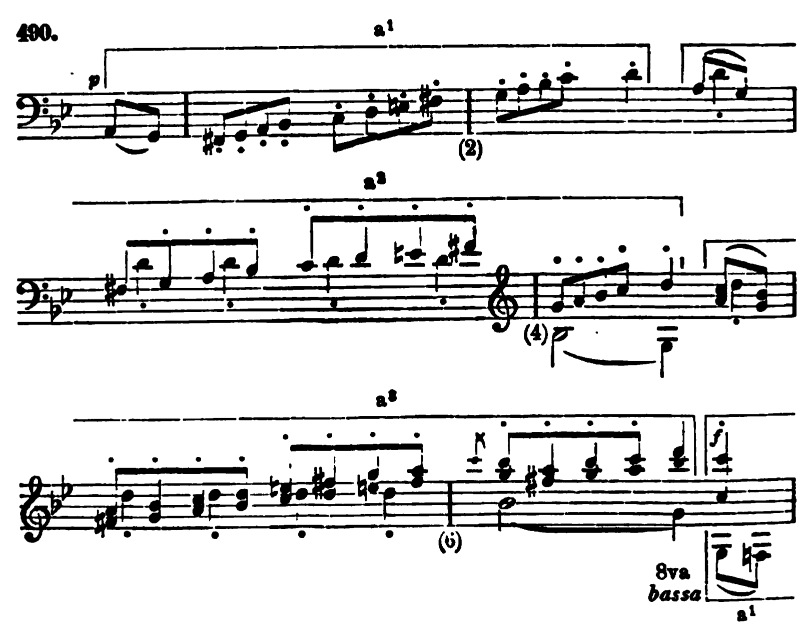
b$^+$—es$^+$; b$^+$—es$^+$; b$^+$—^{0}b=ges^6—as$^+$—des$^+$

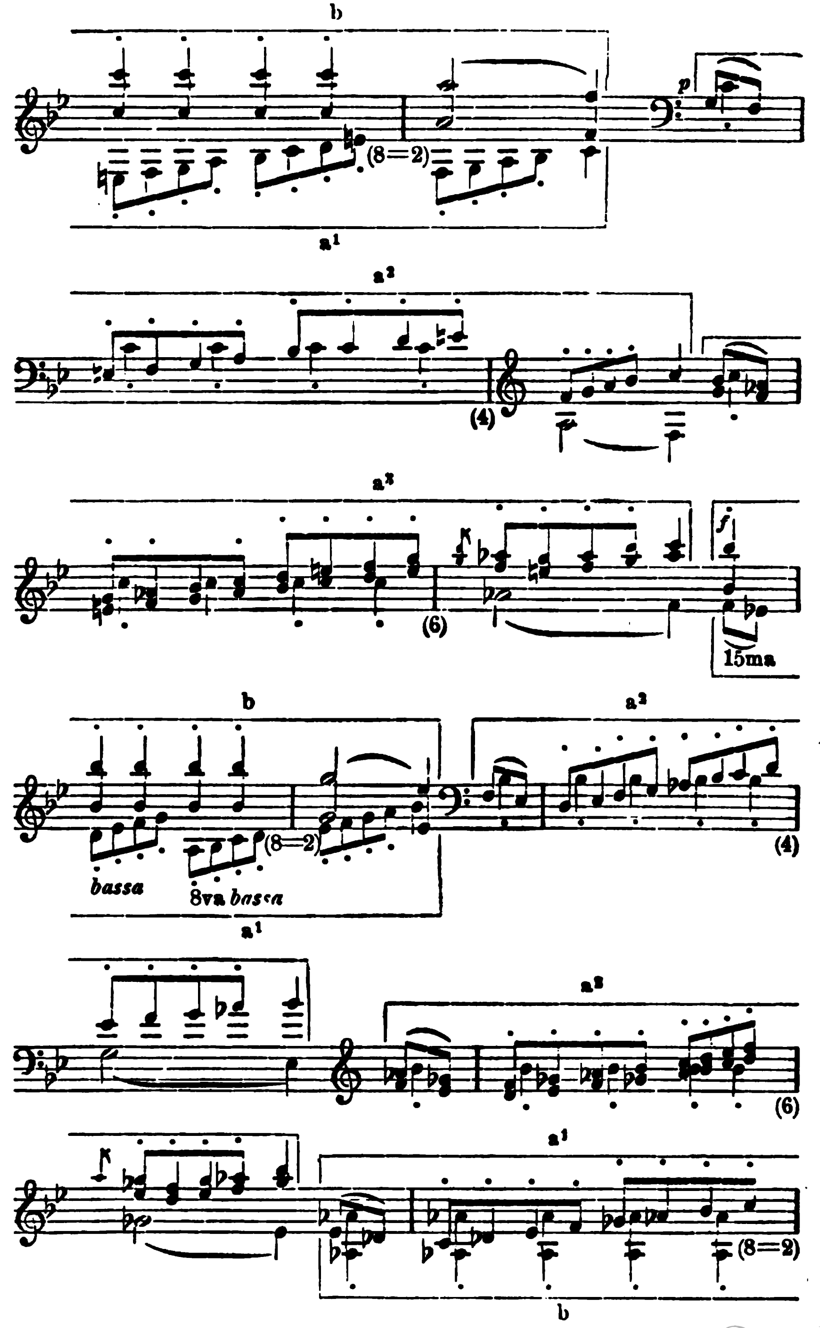
d. h. die Tonart sinkt in Ganztonstufen: G-moll, F-dur, Es-dur, Des-dur. Dazu sei bemerkt, daß die Richtung der Modulation im Großen in Durchführungen gern solche stufenweise fallende oder stufenweise steigende Ordnung der Tonarten einhält (natürlich mit Wahl der Stufen unter Rücksicht auf die Verwandtschaft mit der Haupttonart) und darin eine strenge Logik ausprägt. Der vierte Satz wendet sich von Des-dur über B-moll zum Ganzschlusse auf den F-dur-Akkord und zwar mittels einer Sequenzbildung, welche abermals das a a a b deutlich ausprägt:

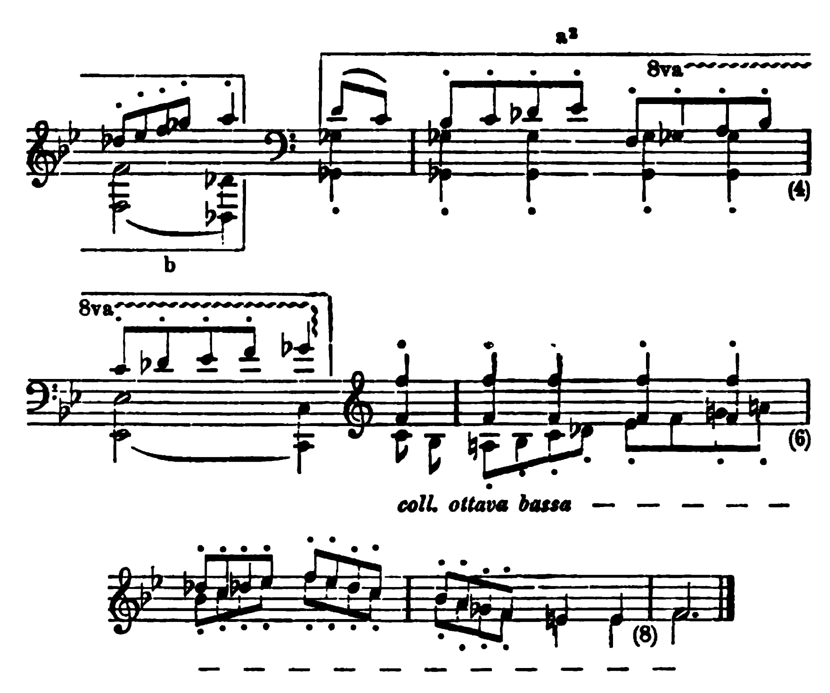
as$^+$ — des$^+$; ges$^+$ — as^7 = b^{VII}; f$^+$ — ^{0}f — c — f$^+$

d. h. D—T, S— $D\!\!\!/^7$ = $S\!\!\!/^{VII}$; D—^{0}T=^{0}S—D—T.

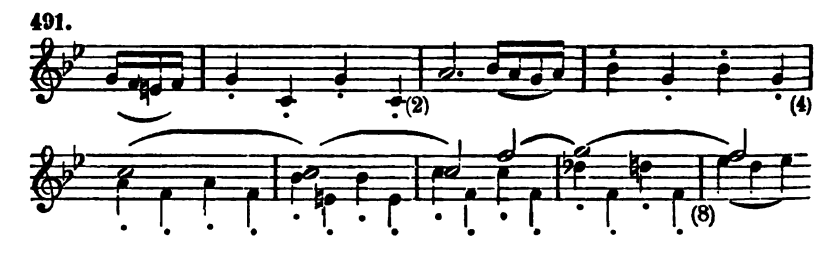
Der Schüler lasse sich die Mühe nicht verdrießen, diese schematische Erklärung an dem folgenden Beispiele selbst zu konstatieren:
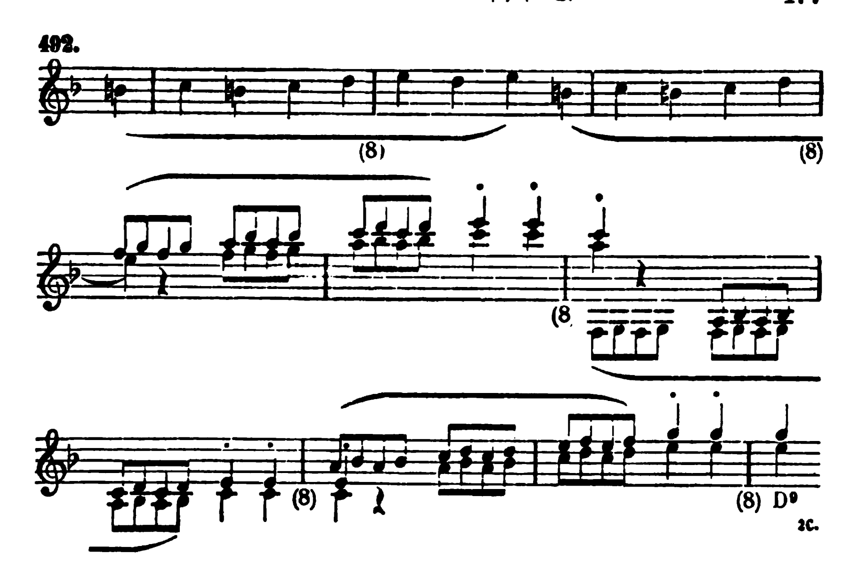



b
(8=2)
a1
a2
(4)
a2
(6)
15ma
b
a2
bassa
8va bassa
(4)
a1
a2
(6)
a1
(8=2)
b



Damit ist die eigentliche Durchführung zu Ende, wenigstens passiert nichts weiter; die 35 noch folgenden Takte bis zum Wiedereintritt des ersten Themas halten die Harmonie F-dur (Dominante der Haupttonart) fest, geben ihr schon im achten Takt die charakteristische Septime und bilden eigentlich eine Art Orgelpunkt auf F, das aber nicht als gehaltener Baßton erscheint. Da dieser langgestreckte „Generalauftakt" mit einem Anklange an das Hauptmotiv beginnt:



und die Endung es d es im achten Takt der weiteren Entwickelung zu Grunde gelegt wird (auch zur Achtelbewegung gesteigert), so wird der ganze Rückgang als durchaus nicht-thematisch und nur den Wiedereintritt des Themas vorbereitend verstanden:



§ 6. Tonartenverwandtschaft.

Ich kann nicht daran denken, hier eine irgendwie erschöpfende Theorie der thematischen Arbeit zu geben; eine solche ist unmöglich. Ein statistischer Nachweis etwa aus den Symphonien und Kammermusikwerken der Klassiker und Romantiker, in welchem Maße die Durchführungen das erste Thema gegenüber dem zweiten bevorzugen, desgleichen eine Konstatierung des durchschnittlichen Umfangs der Durchführungen im Vergleich mit den Thementeilen oder ein Nachweis der beliebtesten Wege der Modulation in der Durchführung u. dergl. würde von sehr zweifelhaftem Werte sein, da er verleiten könnte, etwas für verbindlich und normal zu halten, was gar nicht notwendig so sein müßte. Das, worauf es uns in erster Linie hier ankam, war die Schärfung des kritischen Blicks für die Unterscheidung eigentlich thematischer und accessorischer Elemente in der Themenbildung selbst und die Definition des verwickelten Begriffs der Durchführung als einer Verarbeitung der wichtigeren Elemente der Themen in einer von den Themen selbst abweichenden Weise. Bei der großen Vielgestaltigkeit, die der Themenbildung selbst zu Gebote steht, wächst die Zahl der Möglichkeiten für die Durchführung geradezu ins Unendliche. Es kann daher nur eine Anzahl allgemeiner Gesichtspunkte aufgestellt werden, die den für alles musikalische Formenwesen auch im kleinen Kreise gültigen Prinzipien entsprechen. So z. B. bezüglich der Tonarten-

folge. Da das zweite Thema in Dursätzen gewöhnlich in der Dominante und in Mollsätzen in der Parallele steht, auch der Abschluß des ersten Teils in dieser Tonart erfolgt, von welcher der Rückweg zur Haupttonart so einfach und direkt verständlich ist, daß in der Mehrzahl der in Sonatenform geschriebenen Sätze der Wiederanfang des ersten Themas bei Erreichung der Reprise gar keiner Rückleitung bedarf, so kann nicht als Aufgabe der Durchführung bezeichnet werden, den Rückweg von der Dominante oder Parallele zur Haupttonart zu bahnen. Wenn auch die Anfänge der Sonatenform etwas Aehnliches als Aufgabe des zweiten Teils erweisen, so besteht doch eben die Fortentwicklung der Sonate ohne Durchführung zu derjenigen mit Durchführung gerade in der mit künstlerischer Absicht bewirkten Erschwerung des Rückwegs dadurch, daß die Entfernung von der Haupttonart weiter gesteigert wird. Andererseits kann es aber wieder nicht in der künstlerischen Absicht liegen, die Haupttonart gänzlich aus den Augen zu verlieren; vielmehr soll die Durchführung gerade dadurch, daß sie die Haupttonart meidet, was als oberste Norm festzuhalten ist, das Verlangen nach ihrer Wiederkehr steigern. Selbst die stärkste Spannung, welche durch weit von der Haupttonart wegführende Modulation erzeugt wird, muß schließlich eine verhältnismäßig einfache und schnelle Lösung in der Rückwendung zur Haupttonart finden. Wollte man z. B. zu Anfang der Durchführung schnell eine drei oder vier Quinten von der Haupttonart abliegende Tonart ergreifen und von dieser aus in langsamer und breiter Entfaltung allmählich sich im fallenden Quintenzirkel der Haupttonart nähern, so würde das ein sehr verfehltes Beginnen sein, da der langsame Abstieg das Interesse nicht genügend wach erhalten könnte. Deshalb gilt es als ein Hauptgesetz, daß die Wegwendung von der Haupttonart einen breiteren Raum in Anspruch nimmt als der eigentliche Rückgang. Das letztangeführte Beethovensche Beispiel tritt von der fremdesten Tonart, welche die Durchführung erreicht, nämlich Des-dur, schnell zur Halbschlußwirkung in der Haupttonart B-dur zurück. Das einer Fermate vergleichbare längere Verweilen auf der Dominantharmonie vor dem wirklichen Wiederanfange in B-dur ist gar nicht mehr zum Rückgange selbst gehörig, wir sind schon wieder da von dem Moment ab, wo die charakteristische Septime sich dem F-dur-Akkord wieder gesellt hat.

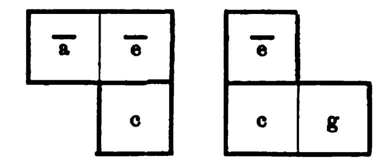
Um sich über das Verwandtschaftsverhältnis der Tonarten ein für allemal klar zu werden und auch von Tonarten, die an der Grenze stehen, wo enharmonische Verwandlungen aus praktischen Gründen der leichteren Lesbarkeit sich empfehlen, genügt es, sich einigermaßen mit der folgenden Tabelle vertraut zu machen, welche in horizontaler Richtung Töne nebeneinander stellt, die im Quintverhältnis stehen und in vertikaler solche, die im Terzverhältnis stehen. Da es in unserem Musiksystem eine andere Art der Verwandtschaft als Quint- und Terzverwandtschaft nicht giebt (vgl. S. 12), so ist die Tabelle thatsächlich allgemein orientierend:

				$\overline{\overline{\overline{\overline{\text{gisis}}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\overline{\text{disis}}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\overline{\text{aisis}}}}}$				
			$\overline{\overline{\overline{\text{ais}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{eis}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{his}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{fisis}}}}$	$\overline{\overline{\overline{\text{cisis}}}}$			
		$\overline{\overline{\text{h}}}$	$\overline{\overline{\text{fis}}}$	$\overline{\overline{\text{cis}}}$	$\overline{\overline{\text{gis}}}$	$\overline{\overline{\text{dis}}}$	$\overline{\overline{\text{ais}}}$	$\overline{\overline{\text{eis}}}$		
	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{gis}}$	
des	as	es	b	f	**c**	g	d	a	c	h
	$\underline{\text{fes}}$	$\underline{\text{ces}}$	$\underline{\text{ges}}$	$\underline{\text{des}}$	$\underline{\text{as}}$	$\underline{\text{es}}$	$\underline{\text{b}}$	$\underline{\text{f}}$	$\underline{\text{c}}$	
		$\underline{\underline{\text{asas}}}$	$\underline{\underline{\text{eses}}}$	$\underline{\underline{\text{heses}}}$	$\underline{\underline{\text{fes}}}$	$\underline{\underline{\text{ces}}}$	$\underline{\underline{\text{ges}}}$	$\underline{\underline{\text{des}}}$		
			$\underline{\underline{\underline{\text{feses}}}}$	$\underline{\underline{\underline{\text{ceses}}}}$	$\underline{\underline{\underline{\text{geses}}}}$	$\underline{\underline{\underline{\text{asas}}}}$	$\underline{\underline{\underline{\text{eses}}}}$			

Natürlich kann diese Tabelle nach allen vier Seiten beliebig erweitert werden, indem weitere Quinten und weitere Terzen hinzugefügt werden. Zur Orientierung ist sie aber bereits in dem hier gegebenen Umfange mehr als ausreichend. Die Striche über oder unter den Buchstabennamen zeigen die Grade der Terzverwandtschaft an, z. B. ist $\overline{\overline{\text{gis}}}$ ein Ton, der von c (dem in der Mitte gelegenen, durch größeren Druck ausgezeichneten) durch zwei steigende Terzschritte gefunden wird. Wollte man in der Horizontalreihe dieses c fortschreiten bis man auf ein gis trifft, so würde es dafür acht Quintschritte nach rechts bedürfen. In dieser Bezeichnung liegt daher ein deutlicher Hinweis auf die nächsten Beziehungen der Tonarten zu einander. Von allen gis der Tabelle (diese als beliebig erweitert gedacht) ist $\overline{\overline{\text{gis}}}$ das dem mittleren c nächststehende (durchaus örtlich auf der Tabelle). Die Tonart Gis-moll kann zu C-dur auf keine einfachere Weise in Beziehung gebracht werden als die durch diese Stellung angedeutete, welche den Weg über $\overline{\text{e}}$, die erste Terz von c, weist. Die Töne der C-dur-Skala und der A-moll-Skala finden sich hier auf engem Raume bei einander:

$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{h}}$	
	f	c	g	d

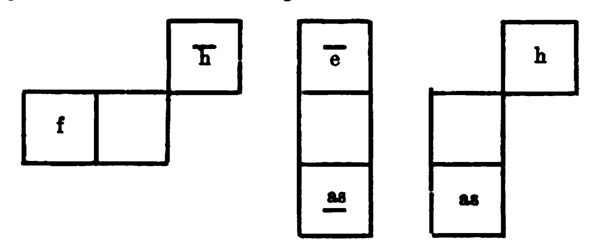
Jeder Durakkord zeigt sich in der Gestalt eines nach rechts oben offenen Winkels, jeder Mollakkord als ein nach links unten offener:



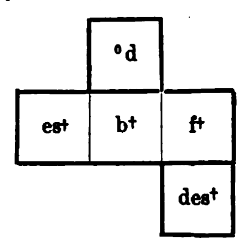
Die Haupttöne der drei Durakkorde oder der drei Mollakkorde, in deren Sinne irgend eine Transposition der Grundskala gefaßt werden kann, liegen stets in derselben Horizontalreihe nebeneinander, z. B.

Es-dur: $\underline{\text{as}}^{+}$, $\underline{\text{es}}^{+}$, $\underline{\text{b}}^{+}$; Cis-moll: $^{\circ}\overline{\overline{\text{cis}}}$, $^{\circ}\overline{\overline{\text{gis}}}$, $^{\circ}\overline{\overline{\text{dis}}}$.

Leicht wird man alle anderen Intervalle, welche musikalisch überhaupt in Betracht kommen, auf dieser Tabelle nach ihrer einfachsten Ableitung bestimmen können, z. B. die übermäßige Quarte, übermäßige Quinte und übermäßige Sekunde als:



Die Tonarten G-moll, F-dur, Es-dur, Des-dur, F-dur, welche die Durchführung des Beethovenschen B-dur-Quartetts berührte, sind natürlich in der nächsten Nähe von B-dur zu suchen, b selbst aber als das vom Centrum des Tonsystems aus (c) am bequemsten vorzustellende (das der Horizontalreihe von c):

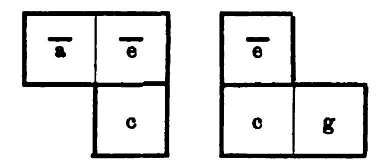


Eine bestimmte Grenze, wieweit die Modulation sich von der Haupttonart aus verirren darf, kann nicht bestimmt werden, doch leuchtet ein, daß z. B. Des-dur (des) und Fis-dur (fis) einander zu fern liegen, um direkt zu einander in Beziehung zu treten, während das mit Fis-dur enharmonische identische Ges-dur (ges) dem des allernächst verwandt ist. Für Tonarten mit vielen Vorzeichen wie H-dur, Des-dur, Ges-dur, Fis-dur, Cis-dur, Ces-dur, aber auch

schon E-dur und As-dur und die entsprechenden Molltonarten wird aber häufig eine enharmonische Verwechselung der Schreibweise angewandt, wo die nach Ausweis der Tabelle näher verwandte Tonart allzuviele Vorzeichen erfordern würde. Seit Beethoven, Schubert und Liszt ist die Terzverwandtschaft der Tonarten in der praktischen Komposition zu unbedingter Anerkennung gelangt (vgl. S. 75 ff.). So gut aber in einem C-dur-Stücke ein Thema in E-dur (vgl. Beethovens Sonate op. 53) oder ein Trio in As-dur zulässig ist, muß auch für E-dur eins in Gis-dur (Oberterztonart) und für As-dur eins in Fes-dur (Unterterztonart) zulässig sein; beide Tonarten überschreiten aber die Grenze der üblichen Transposition (7♯ oder 7♭) und werden daher enharmonisch verwechselt geschrieben, so daß ein As-dur als Seitentonart von E-dur und eine E-dur als Seitentonart von As-dur auftreten kann. Die Tabelle erweist, daß diese enharmonische Verwechslung von Tonarten hauptsächlich auf der Vertauschung von Tönen beruht, die drei Terzschritte von einander entfernt sind. Es ist aber festzuhalten, daß solche Vertauschung der Schreibweise nicht ohne weiteres berechtigt, die damit scheinbar gewonnene Beziehung zu einer sehr entfernt verwandten Tonart in der Weise zu benutzen, daß nun von ihr aus ohne abermalige Vertauschung der Schreibweise der Rückweg angetreten wird, z. B. As-dur—{Fes-dur! / E-dur}—E-moll—G-dur—Es-dur—As-dur. Eine solche Modulation ist stets ein circulus vitiosus in der Harmonie, der mit einer Täuschung des Ohres rechnet. Einwandfrei sind dagegen enharmonische Verwechselungen, welche zwischen Tonarten stattfinden, die beide von der Haupttonart aus nach den beiden gegensätzlichen Seiten weiter abliegen, wie z. B. in einem C-dur-Satze die Verbindung von E-dur und As-dur durch die Enharmonik (E-dur—Cis-moll—As-dur). Wenn auch in der Unterscheidung solcher Fälle die herkömmliche Praxis nicht skrupulös ist, so muß doch ernstlich davor gewarnt werden, solche Täuschungen öfter anzuwenden. Die wirklich ohne solche Täuschungen vom Ohr anerkannten Verwandtschaften der Tonarten sind etwa in folgender Ordnung zu bestimmen, zunächst für Dur:

A.

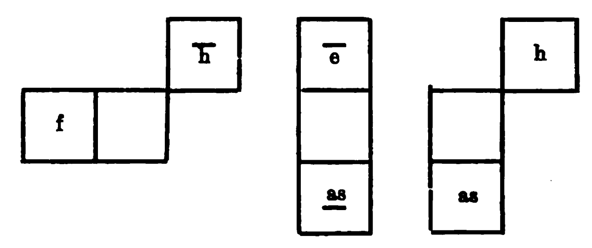
1. Die Tonart der Dominante (C-dur—G-dur).
2. Die Tonart der Subdominante (C-dur—F-dur).
3. Die Tonart der Parallele (C-dur—A-moll).
4. Die Tonart der Variante (C-dur—C-moll).
5. Die Tonart der °Subdominante (C-dur—F-moll).
6. Die Tonart der Dominantparallele (C-dur—E-moll) [= Leittonwechsel der Haupttonart].
7. Die Oberterztonart (C-dur—E-dur) [Variante des Leittonwechsels Dominant- oder Dominante der Parallele].



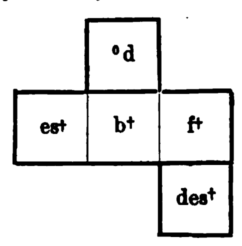
Die Haupttöne der drei Durakkorde oder der drei Mollakkorde, in deren Sinne irgend eine Transposition der Grundskala gefaßt werden kann, liegen stets in derselben Horizontalreihe nebeneinander, z. B.

Es-dur: as⁺, es⁺, b⁺; Cis-moll: °cis, °gis, °dis.

Leicht wird man alle anderen Intervalle, welche musikalisch überhaupt in Betracht kommen, auf dieser Tabelle nach ihrer einfachsten Ableitung bestimmen können, z. B. die übermäßige Quarte, übermäßige Quinte und übermäßige Sekunde als:



Die Tonarten G-moll, F-dur, Es-dur, Des-dur, F-dur, welche die Durchführung des Beethovenschen B-dur-Quartetts berührte, sind natürlich in der nächsten Nähe von B-dur zu suchen, b selbst aber als das vom Centrum des Tonsystems aus (c) am bequemsten vorzustellende (das der Horizontalreihe von c):



Eine bestimmte Grenze, wieweit die Modulation sich von der Haupttonart aus verirren darf, kann nicht bestimmt werden, doch leuchtet ein, daß z. B. Des-dur (des) und Fis-dur (fis) einander zu fern liegen, um direkt zu einander in Beziehung zu treten, während das mit Fis-dur enharmonische identische Ges-dur (ges) dem des allernächst verwandt ist. Für Tonarten mit vielen Vorzeichen wie H-dur, Des-dur, Ges-dur, Fis-dur, Cis-dur, Ces-dur, aber auch

schon E-dur und As-dur und die entsprechenden Molltonarten wird aber häufig eine enharmonische Verwechselung der Schreibweise angewandt, wo die nach Ausweis der Tabelle näher verwandte Tonart allzuviele Vorzeichen erfordern würde. Seit Beethoven, Schubert und Liszt ist die Terzverwandtschaft der Tonarten in der praktischen Komposition zu unbedingter Anerkennung gelangt (vgl. S. 75 ff.). So gut aber in einem C-dur-Stücke ein Thema in E-dur (vgl. Beethovens Sonate op. 53) oder ein Trio in As-dur zulässig ist, muß auch für E-dur eins in Gis-dur (Oberterztonart) und für As-dur eins in Fes-dur (Unterterztonart) zulässig sein; beide Tonarten überschreiten aber die Grenze der üblichen Transposition (7♯ oder 7♭) und werden daher enharmonisch verwechselt geschrieben, so daß ein As-dur als Seitentonart von E-dur und eine E-dur als Seitentonart von As-dur auftreten kann. Die Tabelle erweist, daß diese enharmonische Verwechslung von Tonarten hauptsächlich auf der Vertauschung von Tönen beruht, die drei Terzschritte von einander entfernt sind. Es ist aber festzuhalten, daß solche Vertauschung der Schreibweise nicht ohne weiteres berechtigt, die damit scheinbar gewonnene Beziehung zu einer sehr entfernt verwandten Tonart in der Weise zu benutzen, daß nun von ihr aus ohne abermalige Vertauschung der Schreibweise der Rückweg angetreten wird, z. B. As-dur—{Fes-dur! / E-dur}—E-moll—G-dur—Es-dur—As-dur. Eine solche Modulation ist stets ein circulus vitiosus in der Harmonie, der mit einer Täuschung des Ohres rechnet. Einwandfrei sind dagegen enharmonische Verwechselungen, welche zwischen Tonarten stattfinden, die beide von der Haupttonart aus nach den beiden gegensätzlichen Seiten weiter abliegen, wie z. B. in einem C-dur-Satze die Verbindung von E-dur und As-dur durch die Enharmonik (E-dur—Cis-moll—As-dur). Wenn auch in der Unterscheidung solcher Fälle die herkömmliche Praxis nicht skrupulös ist, so muß doch ernstlich davor gewarnt werden, solche Täuschungen öfter anzuwenden. Die wirklich ohne solche Täuschungen vom Ohr anerkannten Verwandtschaften der Tonarten sind etwa in folgender Ordnung zu bestimmen, zunächst für Dur:

A.

1. Die Tonart der Dominante (C-dur—G-dur).
2. Die Tonart der Subdominante (C-dur—F-dur).
3. Die Tonart der Parallele (C-dur—A-moll).
4. Die Tonart der Variante (C-dur—C-moll).
5. Die Tonart der °Subdominante (C-dur—F-moll).
6. Die Tonart der Dominantparallele (C-dur—E-moll) [= Leittonwechsel der Haupttonart].
7. Die Oberterztonart (C-dur—E-dur) [Variante des Leittonwechsels Dominant- oder Dominante der Parallele].

8. Die Unterterztonart (C-dur—As-dur) [Parallele der °Subdominante].
9. Die Unterkleinterztonart (C-dur—A-dur) [Variante der Parallele].
10. Die Oberkleinterztonart (C-dur—Es-dur) [Parallele der Variante].

Sind schon 7—10, wie die in [ ] gegebenen Erläuterungen verraten, der auf melodischer Grundlage aufgebauten Modulation fremder, so gilt das in erhöhtem Maße von den noch weiter möglichen:

B.

11. Dominante der Dominante (C-dur—D-dur).
12. [0] Subdominante der Subdominante (C-dur—B-dur [B-moll]).
13. Parallele der Subdominante (C-dur—D-moll).
14. Tonart des Leittonwechselklangs der Dominante (C-dur—H-moll).
15. Tonart des Oberleitklangs der °Subdominante (C-dur—Des-dur [= Tonart des Akkords der neapolitanischen Sexte]).
16. Tonart des Unterleitklangs (C-dur—H-dur).

Zu direkter Gegenüberstellung in einem zweiten Thema oder Trio sind nur die unter A verzeichneten Tonarten zu gebrauchen, die unter B höchstens mittelbar als angehörige des engeren Verwandtschaftskreises einer der unter A verzeichneten. Besonders für Durchführungsteile kommt allerdings solche mittelbare Beziehung in Betracht. Man unterscheidet da mit Recht vor allem die beiden Verwandtschaftskreise der Dominante und der Subdominante. Hält die Modulation in einem Teile einer längeren Durchführung eine Stufenfolge der Grundtöne der berührten Tonarten ein, so wird sie das Tongeschlecht der Stufen in Rücksicht auf die nächste Verwandtschaft wählen, eventuell auch einige Stufen chromatisch ändern, z. B. für C-dur (steigend oder auch fallend) aus der Reihe wählen: C-moll, D-moll [oder Des-dur], E-moll [oder Es-dur], F-dur [auch F-moll], G-dur, A-moll [oder As-dur], H-moll [oder B-dur];
für A-moll (steigend oder fallend) aus der Reihe:
A-dur, H-moll [B-dur], C-dur [C-moll, Cis-moll], D-moll, E-moll, F-dur [Fis-moll], G-dur [Gis-moll].

Hier laufen schon leicht Stufen mit unter, deren Beziehung zur Haupttonart eine sehr mittelbare ist; doch eignet solchem stufenweisen Fortrücken, das natürlich nie die ganze Skala begreifen wird sondern nur drei oder vier Stufen, eine große Ueberzeugungskraft innerer Logik. Gewöhnlich schlägt aber die Modulation den anderen Weg ein, daß sie sich auf längere Strecken innerhalb des Verwandtschaftskreises einer nächstverwandten Tonart hält (Dominante, Parallele, Subdominante, Variante). Damit ergeben sich z. B. für C-dur auch bei Beschränkung auf die nächsten Verwandten der betreffenden Tonart die Modulationen nach:

1. Kreis der Dominante (G-dur):

D-dur (D), E-moll (Tp), G-moll (Variante), H-moll (Dp, D̸), C-moll (°S).

2. **Kreis der Subdominante** (F-dur):

B-dur (S), D-moll (Tp), G-moll (Sp), F-moll (Variante), A-moll (Dp, ₣).

3. **Kreis der °Subdominante** (F-moll):

B-moll (°S), As-dur (°Tp), Des-dur (°Sp, ₣).

4. **Kreis der Parallele** (A-moll):

D-moll (°S), E-moll (°D), E-dur (D), F-dur (°Sp, ₣), A-dur (Variante).

5. **Kreis der Variante** (C-moll):

Es-dur (°Tp), F-moll (°S), As-dur (°Sp, ₣),

was schon für verschiedene Stufen der Skala doppelte Formen bedeutet:

C-moll, Des-dur, D-dur, D-moll, Es-dur, E-moll, E-dur, F-dur, F-moll, G-dur, G-moll, As-dur, A-moll, A-dur, B-dur, B-moll, H-moll.

Ein ähnlicher Reichtum erschließt sich für A-moll durch Annahme der gesonderten Verwandtschaftskreise:

1. **Kreis der Parallele** (C-dur):

G-dur (D), F-dur (S), F-moll (°S), C-moll (Variante), E-moll (₣, Dp).

2. **Kreis der °Subdominante** (D-moll):

G-moll (°S), F-dur (°Tp), B-dur (₣, °Sp), D-dur (Variante).

3. **Kreis der °Dominante** (E-moll):

G-dur (°Tp), H-moll (°D), H-dur (D), E-dur (Variante).

4. **Kreis der +Dominante** (E-dur):

H-dur (D), A-dur (S), Cis-moll (°Tp), Gis-moll (₣, Dp), E-moll (Variante).

5. **Kreis der Variante** (A-dur):

E-dur (D), D-dur (S), Fis-moll (°Tp), Cis-moll (₣),

also in Reihenfolge geordnet die stattliche Reihe:
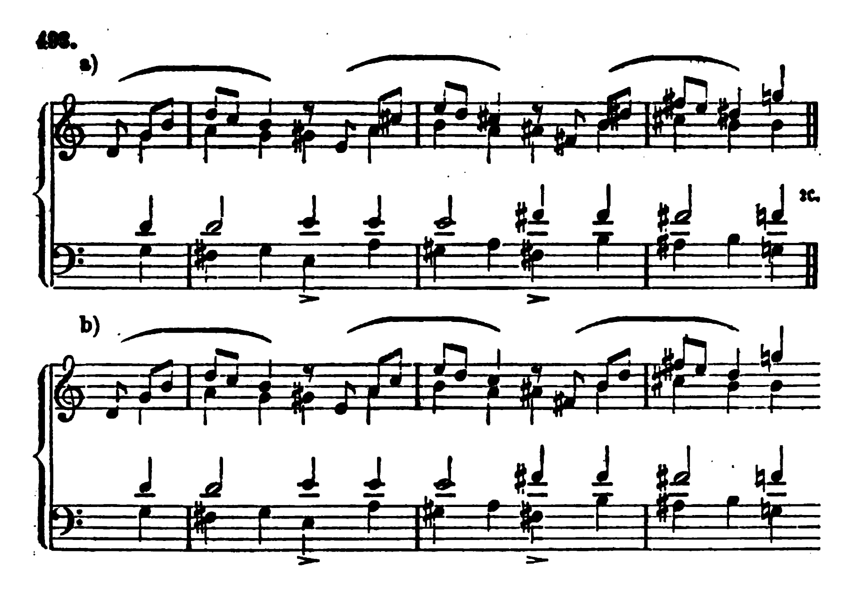
A-dur, B-dur, H-moll, H-dur, C-dur, C-moll, Cis-moll, D-moll, D-dur, E-moll, E-dur, F-dur, F-moll, Fis-moll, G-dur, G-moll, Gis-moll.

Diese Aufstellung sieht noch ganz davon ab, die Terzverwandtschaft als solche direkt auszunützen, bringt vielmehr z. B. E-dur nur

im Gefolge der Paralleltonart A-moll und As-dur nur in dem der °Subdominante von C-dur. In der That steht der Modulation ein außerordentlich reiches Gebiet offen, das auch die längste Durchführung nie vollständig begehen wird. Wird nur der rechte Weg eingeschlagen, d. h. der Weg zu ferner stehenden Tonarten durch deutlich erkennbare Beziehung auf eine der nächstverwandten Tonarten vermittelt, so ist es möglich auch ohne die trügerischen Mittel der Enharmonik Tonarten zu gewinnen, die durch ihren gegen die Haupttonart sehr abstechenden Charakter sehr starke Wirkungen bedingen.
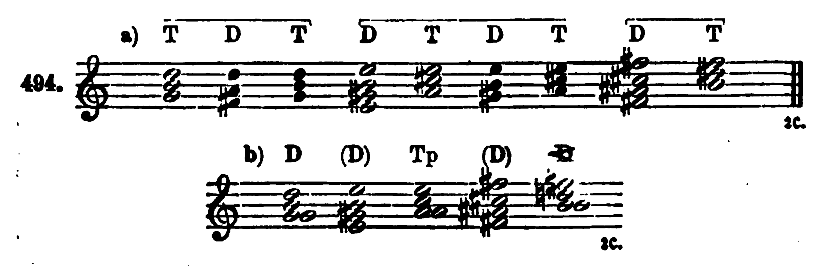
Von den Harmoniearbeiten her weiß der Schüler, daß die Modulationsmittel mannigfache sind, daß zu jeder noch so fremden Tonart mit Leichtigkeit mittels ein paar Akkorden zu gelangen ist. Durch Kühnheit und Buntscheckigkeit der Modulation ist daher nicht zu imponieren, wohl aber durch zwingende innere Logik der Harmoniebewegung auch in den lose gefügten Teilen der Durchführungen. Deshalb sei dem Schüler bezüglich der Modulation oberstes Gesetz, daß er sich nie vornehme, irgend wohin zu modulieren; vielmehr fahre er fort wie bisher die musikalischen Gedanken sich selbst fortbilden zu lassen. Kommt dabei einmal etwas ungereimtes heraus, was gewiß nicht unmöglich ist, besonders solange die Fähigkeit, Vorgestelltes niederzuschreiben noch mit dem Stofflichen der Technik zu ringen hat, so wird der Lehrer bei der Korrektur zu rechter Zeit den allzu verschrobenen Modulationskörper durch einen kräftigen Ruck einzurenken wissen oder durch seine Kritik die entscheidende Stelle, wo die Harmonie ernsthaft entgleist ist, kenntlich machen und dem Schüler selbst die Aenderung überlassen. Auch die stärkste Ausweichung der Modulation in ferne Gebiete muß aber dem Bedürfnis der Verstärkung des Ausdrucks entspringen und sich aus der Umbildung der Motive ergeben. Speziell gewarnt sei noch vor einer durch harmonische Sequenzen bewirkten Modulationskette. Sehr mit Unrecht spötteln viele überhaupt über Sequenzen (auch die leitertreuen), in denen sich heute noch so genau so zwingend die Kraft der tonalen Logik ausspricht und deren der heutige Komponist so wenig entbehren kann wie der vor 200 Jahren, um großzügige Steigerungen zuwege zu bringen. Der Vorwurf schlechter Flickarbeit (Schusterflecken) ist nur gegenüber Bildungen am Platze, die das in einer Tonart gesagte in einer anderen Tonart wiederholen, ohne daß ersichtlich wäre, wie man an die neue Tonart gekommen ist. Was in der einen Tonart logisch war, erscheint auch in der neuen logisch; unlogisch ist nur das Ueberspringen aus der einen in die andere Tonart. Solches willkürliche Springen der Tonalität gewinnt einen Schein innerer Logik, wenn es mehrmals halbtonweise oder auch ganztonweise steigt oder fällt, z. B. hier bei a:

493.



Die steigernde Wirkung dieses Ganges beruht aber gewiß nicht in der Ganztonfolge der Tonarten (G-dur, A-dur, H-dur, denen weiter Cis-dur [Des-dur], Es-dur u. s. w. hätte folgen können), sondern lediglich in dem allmählichen Hinaufrücken des Motivs, das aber ungefähr mit dem gleichen Effekt in der Form von 493 b möglich wäre, welche deutlich die Beziehung zur Haupttonart (als solche hier C-dur angenommen) wahrt und nur chromatische Zwischendominanten einschaltet. Die beiden Sequenzen unterscheiden sich zuletzt darin, daß 493 a ein Hinaufrücken der Folge der Funktionen D—T in Ganztonschritten, 493 b dagegen eine leicht verzierte Folge leitereigener Harmonien ist:

494.



Wenn auch für kleine Strecken 493 a nicht durchaus zu verwerfen ist, so leuchtet doch die stärkere Logik von 493 b direkt ein, und es wird gut sein, sich solche parallel laufende Möglichkeiten immer im Bewußtsein zu halten, wo sich die Phantasie ins Geschraubte zu verirren droht. Wo also der Komponist von dem wirksamen Kunstmittel
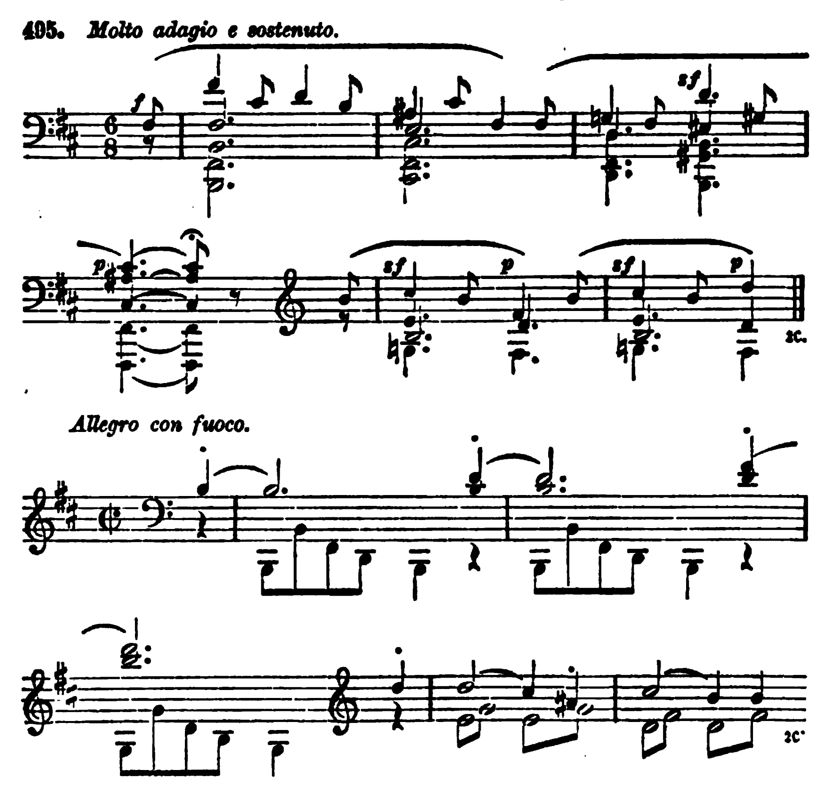
der stufenweise fortschreitenden Modulation in einer Durchführung Gebrauch zu machen Gelegenheit nimmt, wahrt er besser fortgesetzt die deutliche Beziehung auf die Haupttonart in der Wahl der Form der auf den einzelnen Stufen auftretenden tonischen Harmonie. Tritt er einmal behufs Verstärkung der Wirkung schnell zu einer weiter abliegenden Tonart über, so gebietet die immanente Logik deren nachfolgende Erläuterung durch einen schlichten Rückgang, der die erreichte Tonart in ihrer Stellung zur Haupttonart aufdeckt.

§ 7. Thematische Arbeit in Einleitungen und Coden.

Die Durchführung in der Sonatenform ist keineswegs die einzige, nicht einmal die Ursprungs-Stätte der thematischen Arbeit in dem besprochenen Sinne. Bezüglich letzterer Behauptung verweise ich auf das S. 416 ff. über die freiere Gestaltung des Allegro der französischen Ouvertüre bemerkte und auf die Provenienz der thematischen Arbeit aus dem Fugenstil. Es giebt aber noch zwei Stellen in der Disposition größerer Formen, wo thematische Arbeit mit Motiven der Hauptthemen am Platze sein kann mit der besonderen Absicht, nicht den Eindruck der Aufstellung von Themen zu machen. Diese beiden Orte sind im Gegensatz zu der Mittelstellung der Durchführung: zwischen der Aufstellung der Themen und ihrer abschließenden Wiederkehr, der erste Anfang und das letzte Ende des Satzes, also die Vorrede und das Nachwort, Prolog und Epilog, die Einleitung und die Coda. Wenn auch sehr viele Werke dieser beiden nur accessorischen Elemente ganz entbehren, so ist doch ihr Auftreten immerhin häufig genug, um eine kurze Erörterung ihrer Konstruktion erwünscht zu machen.

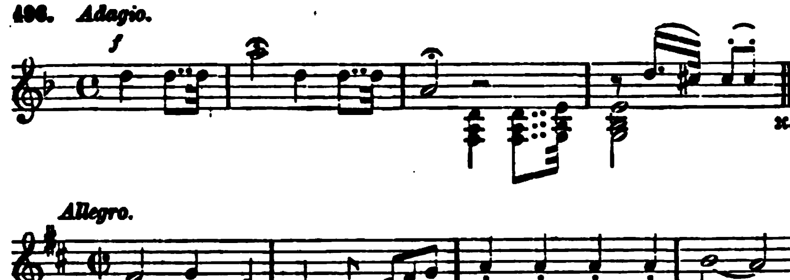
Eine Einleitung soll nicht selbst etwas vorstellen, das fest der Erinnerung eingeprägt werden muß, um weiterfolgendes verstehen zu können, sondern sie soll nur vorbereiten, auf die Hauptsache, nämlich die Hauptthemen hinleiten, deren Eintritt zu einem erwarteten oder notwendigen machen, oder auch nur demselben als Folie dienen, einen Hintergrund bilden, auf dem sie sich schärfer abheben. Das sind allerdings bereits zwei sehr divergierende Arten der Motivierung; für die nur als Folie gedachte Einleitung ist nicht direkt ausgeschlossen, daß sie selbst ein thematisches Gepräge trägt. Nimmt eine solche Einleitung eine größere Länge an, so wird sie, auch wenn sie keinen selbständigen Abschluß hat, sondern in den Hauptsatz direkt überführt, doch geradezu als ein besonderer Satz gelten müssen. So z. B. in allen französischen Ouvertüren, wo sogar gewöhnlich der pathetische Prolog mit dem gleichgearteten Epilog durch thematische Einheit verbunden ist und ein Allegrosatz zwischen zwei Largosätze eingestellt erscheint. Auch das 38 Takte lange Adagio zu Anfang von Clementis H-moll-Sonate entfaltet, obgleich es sogar als Einleitung gemeint ist,

doch viel zu viel thematische Konstruktion (und zwar mit Motiven, die dem folgenden Allegro fremd sind), als daß sie nicht als ein, wenn auch nicht langer besonderer S a t z der Sonate gelten sollte:

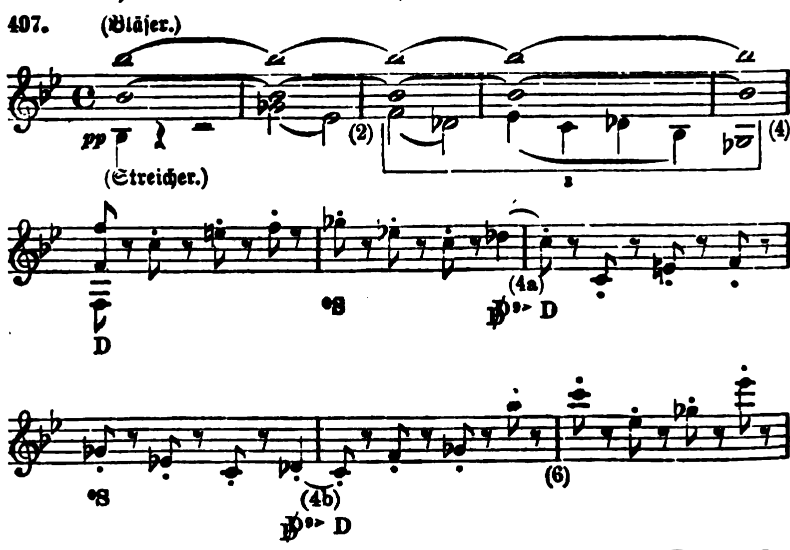


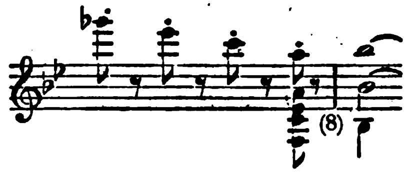
Aehnlich sind die Adagio-Einleitungen von Beethovens D-dur-Symphonie und C-dur-Symphonie offenbar nur vorausgeschickt, um die piano-Anfänge des Allegro in beiden Fällen zu kontrastieren und für genügende Aufmerksamkeit bei ihrem ersten Beginne zu sorgen, also die Rolle zu spielen, die J. A. Hiller (Wöchentl. Nachrichten III, 107) den italienischen Operneinleitungen zuschreibt, nämlich das Publikum zum Schweigen zu bringen. Wenn auch Beethoven besonders in der Einleitung der D-dur-Symphonie (33 Takte sehr langsamer ³/₄ Takt) melodischen Reiz (im Anfang) und interessante motivische Arbeit, auch starken Ausdruck entfaltet, so stehen doch die Motive, mit denen er arbeitet, außer Beziehung zu den Themen des Allegro, so daß sie im Grunde nichts weiter leisten als eine Steigerung, von deren Höhepunkte aus (Orgelpunkt auf a) mit der Wirkung eines Rückgangs — ähnlich wie am Ende einer Durchführung — zum Beginne des ersten Themas

herabgestiegen wird. Dasselbe leisten auch die 12 Takte Einleitung der C-dur-Symphonie. Auch für Haydns D-dur-Symphonie dürfte es schwer halten, der im D-moll stehenden Adagioeinleitung (16 Takte C) eine andere Rolle zuzuweisen als die, das Interesse für den Anfang des Allegro zu sichern. Eine Beziehung des in den ersten drei Takten vorgestellten motivischen Materials ist nicht ersichtlich:
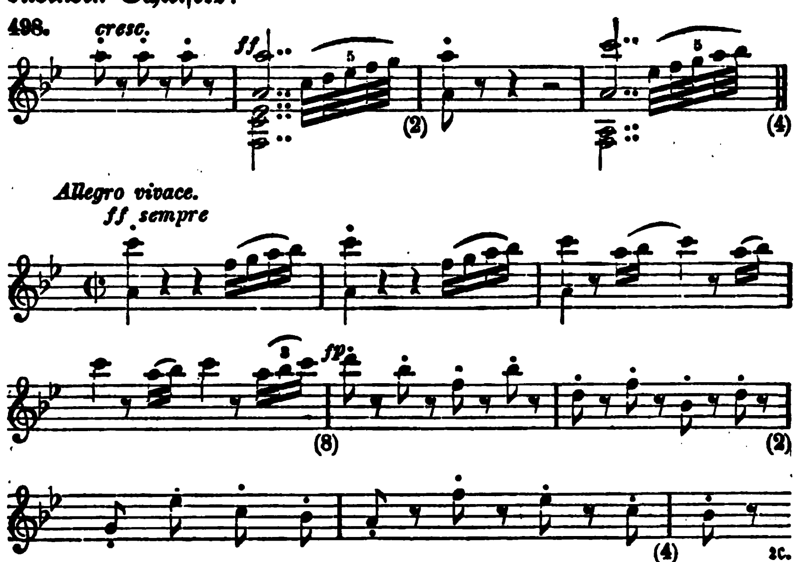


Dagegen bereitet die Adagio-Einleitung der B-dur-Symphonie offenbar mit bewußter Absicht das Hauptthema des Allegros vor, und hat den Charakter der thematischen Arbeit in dem strengen Sinne, daß es Elemente der Themen durchführt, die als solche natürlich erst mit Eintritt der Themen sich nachträglich herausstellen, ohne doch selbst sich als Themen zu gerieren. Der Durchführungscharakter dieser Einleitung spricht sich deutlich aus in der Vermeidung positiver Kadenzierungen. Der Anfang ist nach leichter Markierung eines Schwerpunktes höherer Ordnung (8. Takt) durch den Tonartgrundton B (*pp*) zunächst auf die Dominantharmonie von B-moll basiert:



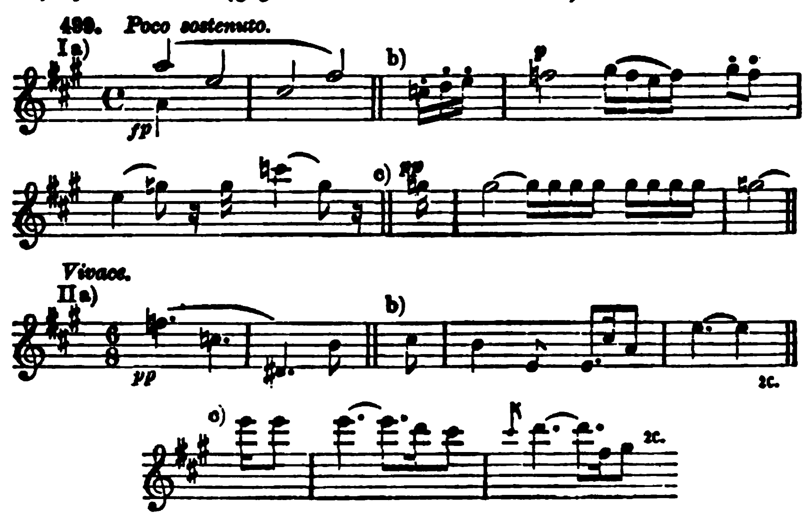


Mit dem Ende von Fig. 497 ist der Anfang wieder erreicht (achter Takt); die getreue Wiederholung des ersten Halbsatzes vermeidet aber das Herabtreten des Ges nach F, bleibt also auf ges b stehen, das zu fis⁷ gedeutet eine getreue Reproduktion von Fig. 497 vom vierten Takte ab um einen halben Ton höher ermöglicht, so daß die Tonart von B-moll nach H-moll verschoben erscheint. Der Ganzschluß in H-moll im achten Takte wird aber durch Trugfortschreitung der Bässe nach G statt H vereitelt, und wir stehen nun auf g h, das als Dominante von C-dur gefaßt wird. Die motivische Arbeit wird nun gedrängter und die Harmonie wechselt in kurzen Abständen, tritt aber eigentlich nur nach D-moll über ($c^+ — a^+ — {}^0a — b^+ — e^+ — a^+$), so daß wir im Grunde nur die Hinausschiebung der Dominantharmonie f^7, fis^7, g^7, a^7 haben; von dem a^7 aber tritt Beethoven plötzlich wieder auf f^7 zurück und zwar unter gleichzeitigem Eintritt des *ff* und des bereits zum Hauptthema selbst gehörigen, wenigstens dessen Kopfmotiv bildenden Schleifers:

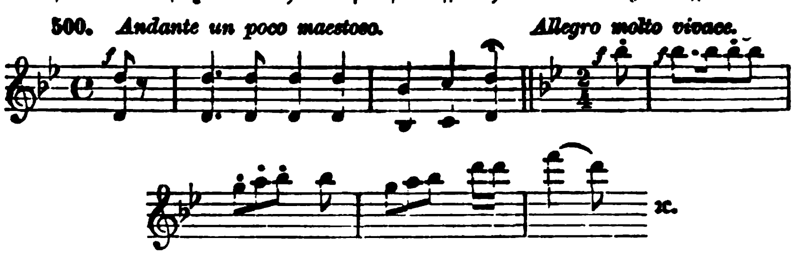


Daß das Staccato im Akkord das Hauptthema vorgebildet hat, ist nun deutlich ersichtlich. Auch die 62 Takte lange Einleitung der A dur-Symphonie entwickelt nicht nur gegen Ende deutlich das Haupt-
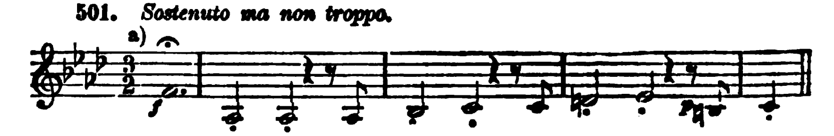
thema (Fig. 499 II c), sondern bereitet dasselbe schon lange vorher vor (Takt 29 ff., vergl. 499 I c), aber auch sonst sind Beziehungen zwischen den Hauptmotiven der Einleitung und solchen des Hauptthemas nicht zu verkennen (Fig. 499 I a—b und II a—b):
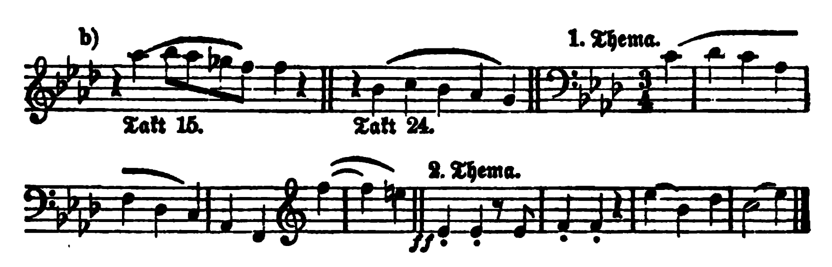


Ganz und gar auf das Kopfmotiv des ersten Themas aufgebaut ist die Einleitung der B-dur-Symphonie Schumanns (39 Takte), welche dasselbe nur in dem zum Allegro überleitenden accelerando aufgiebt, um seinen Einsatz als Thema selbst besser hervortreten zu lassen:



Die Einleitung der Egmont-Ouvertüre antizipiert ausnahmsweise das Motiv des zweiten Themas (den „harten Tritt der Söldner“ [R. Fuchs], 501 a), geht dann aber (während das Motiv des zweiten Themas im Baß weitergeführt wird) zur Vorbereitung des Kopfthemas des Allegro über (501 b):
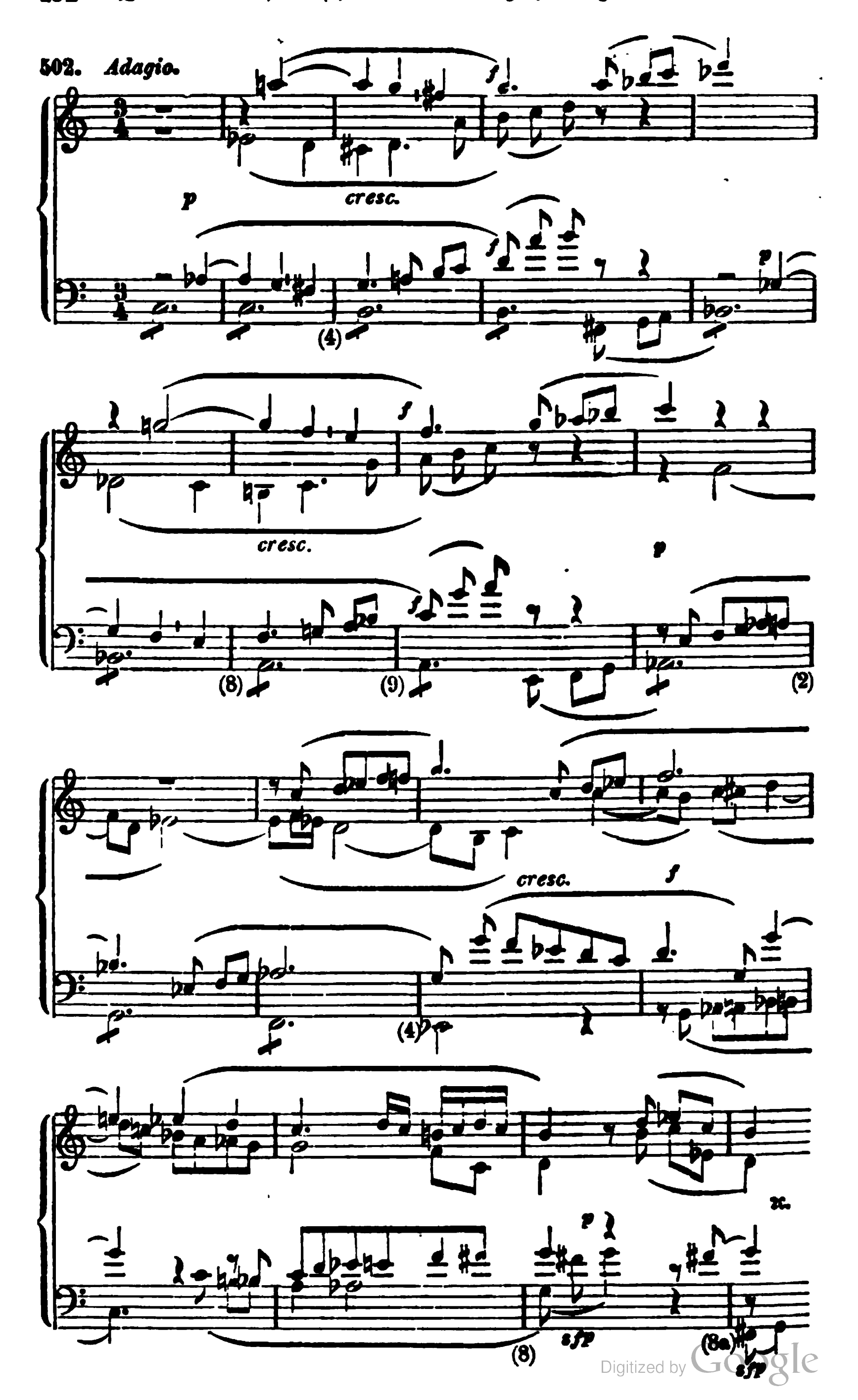




Vergl. auch Clementis G-moll-Sonate op. 34 II und die D-dur-Sonate op. 40 III, welche beide kurze Einleitungen haben, die durchaus das Hauptthema umschreiben.

Die angeführten Beispiele mögen genügen, darzuthun, daß den Komponisten der Gedanke keineswegs fremd ist, eine langsame Einleitung aus den Hauptmotiven des folgenden Allegro abzuleiten, so daß scheinbar umgekehrt aus den Motiven der Einleitung heraus die Hauptthemen sich entwickeln. Wenn wir ein solches Verfahren hier als normal empfehlen, so widersprechen wir damit keineswegs dem bisher und auch ferner leitenden Prinzip, daß nicht mit dem Verstande konstruiert, sondern in freier Phantasiethätigkeit geschaffen werden soll. Denn selbstverständlich wird auch eine gute Einleitung nur geraten, wenn sie in der Phantasie ersteht. Die Phantasiethätigkeit ist aber nicht auf Fortspinnung von Anfängen beschränkt, sondern vermag ebensogut nachträglich zu einem lebendig vorgestellten Hauptsatze überführende Partien zu erfinden. Ein fertiges Tonstück ist eben in der Phantasie des Tonkünstlers nicht nur etwas in der Zeit verlaufendes, sondern kann, wie es Mozart so schön in einem Briefe ausgeführt hat, geradezu als ein Ganzes gleichzeitig vorgestellt werden. Deshalb ist es auch gar nichts Sonderbares und aus dem gewohnten Geleise heraustretendes, vor etwas bereits Fertiges etwas Neues davor zu erfinden. Daß aber eine Einleitung besser nicht mit fremden Motiven vielmehr mit den Themen entnommenen gearbeitet wird, bedarf wohl nach der vorausgehenden Ausführung keiner weiteren Bekräftigung.

Mozarts C-dur-Quartett hat sowohl eine Adagioeinleitung als eine Coda, die beide aus dem Hauptthema abgeleitet sind. In der Einleitung, welche durch ihre kühne Harmonik berühmt ist, liegen die Beziehungen zum Hauptmotiv nicht so offen zu Tage wie in den Fig. 474, 475 und 478 angezogenen Teilen des Themaufbaues selbst und in der Durchführung (482—84), werden aber sofort kenntlich, wenn wir das Hauptmotiv (473, Takt 1—2) auf seine Elemente näher ansehen; denn sowohl die drei Achtel Auftakt als die weiblichen Endigungen durch Sekundvorhalt von oben beherrschen die ganze Einleitung, ja auch die gezackte Linie in Fig. 473, Takt 6—7 finden wir wieder (zweiter Satz, Takt 5 ff.):

502. *Adagio.*



Die richtige Auffassung der Vorhalte enthüllt in der einfachsten Weise die Harmoniebewegung. Auch hier haben wir wieder ein dreimaliges Sinken der Tonart um einen Ganzton, also eine Ordnung, wie sie im allgemeinen nur in Durchführungen vorzukommen pflegt. Der erste Halbsatz steht in C-moll, der zweite in B-moll, beide umschreiben nur die einfache Formel ${}^{0}T-D$ durch Leittonvorhalt und Einschaltung der $\not D$ von der D:

$$\not S \,|\cdot\cdot\, (S^{VII} D) \underset{(4)}{|} D \,|\cdot\cdot$$

d. h. wir haben eine der Ketten vor uns, welche eine Harmoniefolge in stufenweise folgenden Tonarten reproduzieren, ohne daß innerhalb der Motivbildung selbst eine Modulation erfolgt. Das tote Intervall liegt zwischen dem g und a der ersten Violine und dem b und fis des Cellos nach der Endung des fünften Taktes (der beginnende Takt ist der zweite). Der Uebertritt von der Dominante g^{+} zu der neuen Tonika erfolgt durch successive Erniedrigung von h und d, aus G-dur wird erst G-moll bezw. B-dur, dann B-moll (g^{+}; $\underset{..}{8>} = b^{6}\,\underset{..}{5}\,\underset{..}{3} = {}^{0}f$). Aehnlich ist der Uebertritt von B-moll nach As-dur zu beurteilen (f^{+}; $\underset{..}{8>} = as^{6}\,\underset{..}{5}$), aber der As-dur-Akkord ist wohl nicht T sondern S, da Takt 3—4 wieder zurück nach C-moll schließen, welches der Rest der Einleitung festhält ($S - T = {}^{0}Tp - \not S^{VII} - {}^{0}T$; $D - {}^{0}T - {}^{0}D - {}^{0}S - \not D - D$). Der in Fig. 502 weggelassene Rest hält den Halbschluß auf g^{+} noch durch weitere fünf Takte fest, klärt aber in den Durchgängen durch Annahme von e♮ C-moll zu C-dur ab.

Wir wollen nicht versuchen, eine Norm aufzustellen, wie eine Einleitung am zweckmäßigsten anzulegen ist; ein Blick auf die Litteratur erweist vor allem eine so außerordentlich große Verschiedenheit der Umfänge der Einleitungen (von einem oder ein paar vorausgeschickten Akkorden bis zu breitentwickelten Sätzen), daß schon darum jede schematische Aufstellung scheitern müßte. Als Regel kann wohl starke Verschiedenheit des Tempo von Einleitung und Hauptsatz gelten, also die Wahl eines langsamen Tempo (Adagio, Largo, Andante) für die Einleitung, dagegen ist bezüglich der Taktart die Wahl entschieden ganz frei. Allzugroße Uebereinstimmung des motivischen Materials der Einleitung und des Hauptsatzes birgt eine gewisse Gefahr zu starker Abnutzung des Hauptmotivs schon in der Einleitung (so z. B. in Schumanns B-dur-Symphonie). Gelingt es dem Komponisten, eine Einleitung zu schreiben, in der das Hauptthema wohl keimt aber noch nicht wirklich ersichtlich dasteht, so wird gewiß die Einleitung ihren Zweck am besten erfüllen. Was die Wahl der Tonart anlangt, so ist für Dursätze das häufigste die Variante, so daß Moll sich im Allegro zu Dur abklärt; das umgekehrte, daß ein Mollsatz eine Einleitung in der Durvariante erhielte, könnte höchstens befürwortet werden, wenn der Hauptsatz sich zuletzt auch wieder zum Schluß in der Durvariante wendet. Im übrigen

ist neben der aber nur bedingungsweise zu empfehlenden Gleichheit der Tonart von Einleitung und Hauptsatz das häufigste die Vorausschickung der Dominanttonart. Da die Einleitung, wenn sie wirklich als solche und nicht als selbständiges Stück wirken soll, die für eigentliche Themenbildung charakterische feste Form der Satzbildung und Kadenzierung mit konstanter Tonart meiden muß, so wird aber eben das häufigste und zweckentsprechendste das durchführungsartige Schwanken und Wandern der Tonalität sein, so daß eigentlich erst mit Erreichung des Hauptthemas eine bestimmte Tonart wirklich sich feststellt.

Sehr von der der Einleitung verschieden ist natürlich die Rolle, welche eine Coda, d. h. eine weitere Ausführung des Schlusses des ganzen Stücks über die transponierte Reproduktion des ersten Teils (vor der Reprise) hinaus zu spielen hat. Wir haben gesehen, wie die Schlußanhänge schon im ersten Teile breite Dimensionen annehmen können, wie nicht nur das zweite Thema eigentlich aus Erweiterung des Schlusses auf der Dominante oder Parallele hervorgegangen ist, sondern dem zweiten Thema oft genug noch wieder Anhänge von so großer Ausdehnung gegeben werden, daß man von einem förmlichen Schlußsatze oder Schlußthema sprechen muß. Für alle solche Anhänge ist normal, daß sie tonartlich still stehen, im allgemeinen auch, daß sie das erregte Wesen der Figuration beruhigen; doch sind da schon die gegenteiligen Fälle nicht selten, daß nach einem intimeren zweiten Thema die Schlußbildungen wieder zur Stimmung des ersten Themas zurückfinden, so daß auch schon der erste Teil sehr kräftig und bestimmt abschließt. Mindestens werden gern ein paar volle Akkorde einem sanften Abschlusse nachgeschickt wie der kräftige Schlußstrich am Ende eines Kapitels, so daß auch der letzte Schluß, wenn er keine Coda bringt, sondern nur den ersten Teil getreu wiederholt, doch nicht eines markierten Endes entbehrt.

Die Verbreiterung des letzten Abschlusses durch Einführung einer längeren Coda wird natürlich solchen gewaltsamen Markierungen des Endes aus dem Wege gehen oder aber dieselben ans Ende der Coda schieben. Die Coda selbst wird zunächst keine andere Aufgabe haben, als die beruhigende Tendenz der endgültigen Fortsetzung in der Haupttonart nachdrücklicher zur Geltung zu bringen, als das durch die transponierte Nachbildung der Schlüsse des ersten Teils geschieht. Ein selbständiges thematisches Gebahren ist selbstverständlich zunächst für die Coda ganz ausgeschlossen. Ein richtiger Epilog ist eben ein Rückblick auf das Vorausgehende. Daher ist für die Coda thematische Arbeit mit Motiven des Hauptsatzes geboten, aber ohne die modulatorische Unruhe des Durchführungsteils und auch ohne die suchende Unbestimmtheit der Einleitung. Zähes Festhalten an der Haupttonart, ein förmliches Verankern derselben, das jeden Versuch zu neuer positiver Entwickelung unmöglich macht, bringt daher in die Coda gern orgelpunktartige Bildungen, d. h. Festsetzungen des Basses auf dem Tonart-

grundtone oder aber zunächst auf dem Dominantgrundtone und nur zuletzt auf dem Tonartgrundtone selbst.

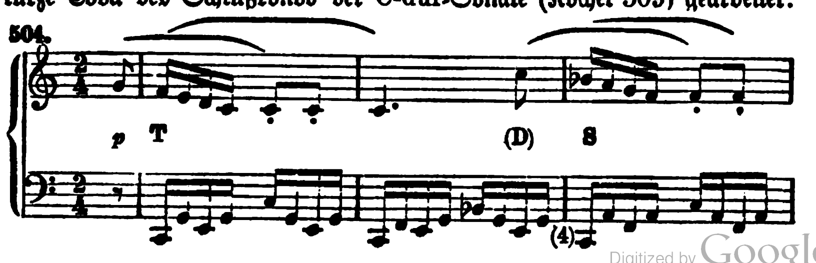
Mozart schließt den ersten Teil seiner C-dur-Sonate ²/₄ (Köchel 330) mit ein paar bestimmten Akkorden ab (Fig. 503 a), worauf die Durchführung mit einem nicht streng aus dem Thema erweislichen Motiv einsetzt (503 b); dies Motiv greift er für die sehr kurze und schlichte, aber als solche vortrefflich wirkende Coda auf (503 c)
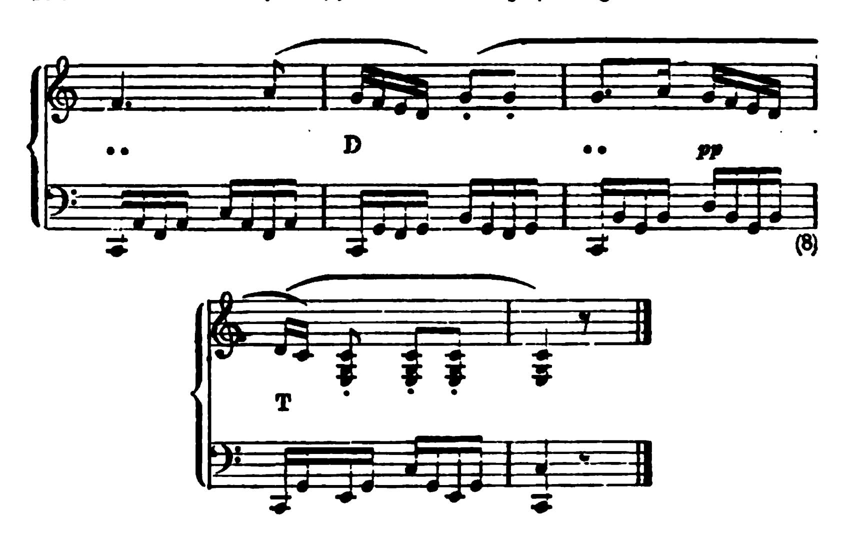
503. a)

b)
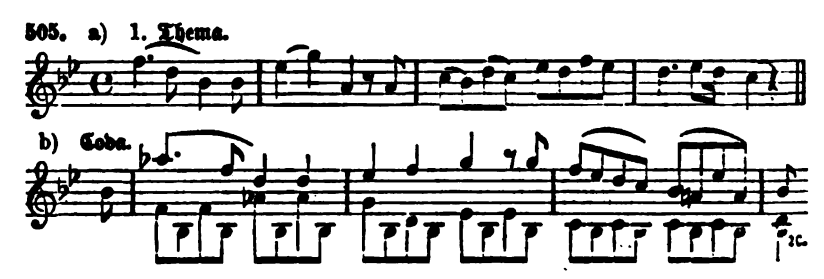
c)

Da haben wir, wie die Bezifferung ausweist, einen regelrechten kleinen Orgelpunkt auf dem Tonartgrundtone, der das bereits dagewesene Motiv in neuer Weise verarbeitet. Mit dem Hauptmotiv des Satzes ist die kurze Coda des Schlußrondo der C-dur-Sonate (Köchel 309) gearbeitet:
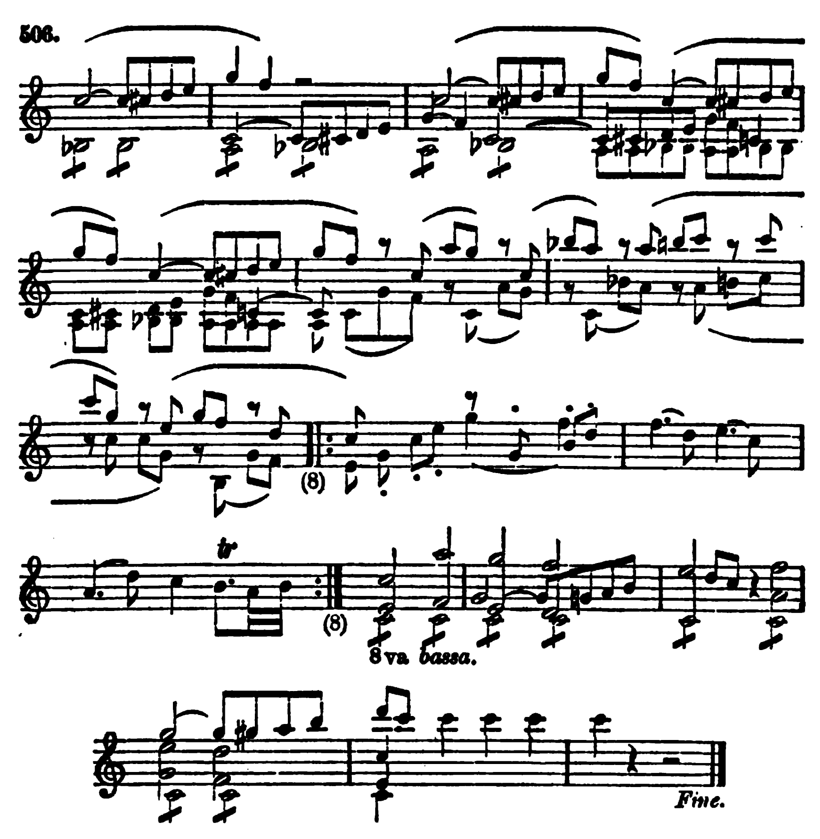




Die in diesen beiden Miniaturbeispielen ersichtliche Einführung der Septime der Tonika, welche eine Wendung zur Subdominanttonart bedeutet, ist durchaus für den Coda-Charakter bezeichnend. Dieselbe Wirkung durch mixolydische Färbung des Hauptgedankens bringt Mozart in dem Schlußsatz seiner D-dur-Sonate (Köcher 333) nach Vorausschickung einiger stereotypen Schlußbestätigungen in der eigentlichen Coda:



Auch die Coda des von uns bereits seiner konsequenten Arbeit wegen reichlich angezogenen ersten Satzes von Mozarts C-dur-Quartett weist dieselbe auf. Da das Ende der Durchführung dieses Satzes (Fig. 478) bereits wieder auf das Hauptthema zurückgriff, so erscheint ein Teil der Coda lediglich als Transposition des Endes des ersten Teils (bis zum Wiedereinmünden in das erste Thema beim :||), neu ist nur die Weiterführung, welche an Stelle der Wiederholung des Anfangs bezw. an Stelle der Durchführung (Fig 482) tritt:

506.



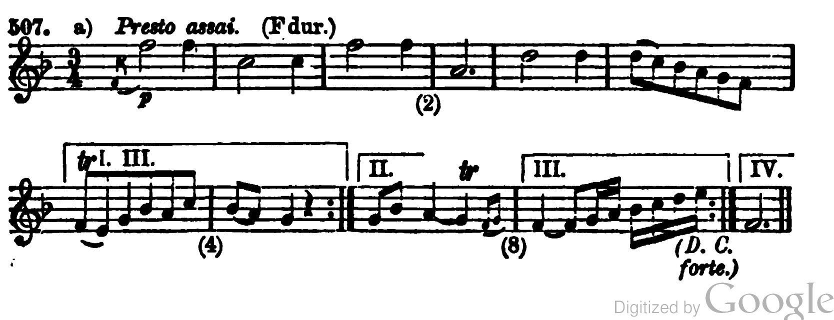
Noch reichere motivische Arbeit mit dem Hauptthema siehe in der aus dem Quartsextakkord herauswachsenden und für eine lange Strecke einen Orgelpunkt auf dem Dominantgrundtone bildenden cadenza überschriebenen Coda des Schlußrondos von Mozarts großer F-dur-Klaviersonate (Köchel 533). Dieselbe hat schon nicht mehr die bloß beruhigende, applanierende Tendenz der eigentlichen Coda, sondern stellt eine letztmalige gesteigerte Verwertung des Hauptgedankens vor. Wieder andere Typen der Coda bilden die Schlußverzierungen des ersten und letzten Satzes von Beethovens Sonata appassionata op. 57, beide ebenfalls mit dem Hauptthema gearbeitet. Ganz aus dem Rahmen der Sonatenform heraus treten aber Schlüsse, wie derjenige der Egmont-Ouvertüre (Apotheose), die ein glänzendes neues Thema bringen, das mit den Hauptthemen motivisch nichts zu thun hat, sondern nur eine Steigerung gegenüber denselben bedeuten soll. Hier kam es mir nur darauf an, die Möglichkeit zu zeigen, auch außerhalb der normalen Stelle (direkt nach der Reprise) thematische Arbeit, sozusagen kleine Durchführungen

anzubringen. Für diesen Zweck mögen die wenigen Hinweise ausreichen; das durch dieselben geweckte Interesse wird andere Beispiele in genügender Zahl zu betrachten Gelegenheit nehmen. Einstweilen arbeiten wir ja noch mit beschränkten Mitteln, da wir die eigentliche Polyphonie noch aus dem Spiele lassen müssen. Daß es aber für die Ausarbeitung einer Durchführung großen Stils auch bereits der Beherrschung des Kontrapunkts bedarf, wollen wir nicht verhehlen. Die Arbeiten, zu welchen dieses Kapitel anleitet, werden daher immer erst einen bescheidenen Grad künstlerischer Höhe erreichen können und das brennende Verlangen wecken, durch strenge kontrapunktische Schulung die Fähigkeit zu weiterem Fortschritt zu gewinnen. Sie aber aufzuschieben bis nach Absolvierung der Arbeiten im streng imitierenden Satze, ist darum nicht rätlich, weil die höheren Künste des Kontrapunkts leicht den freien Flug der Phantasie lähmen und die eigentliche thematische Erfindung zu Gunsten der Ermöglichung imitatorischer Kombinationen einschränken. Die losere Fügung der auf homophoner Konzeption beruhenden Fortspinnung hat auch neben der intrikateren wirklich kontrapunktischen Arbeit ihren Sonderwert und es ist wichtig, dieselbe bereits tüchtig zu üben, ehe sich der angehende Künstler zu sehr in Gebiete der Kunstlehre vertieft, auf denen die Phantasiethätigkeit allein nicht mehr alles zu leisten vermag, sondern die wirkliche verstandesmäßige Arbeit am Schreibtisch mehr in den Vordergrund tritt.

§ 8. Das Rondo.

Wir haben gesehen, wie aus der zweiteiligen Liedform durch das Streben nach thematischer Einheit der beiden Teile sich auf Umwegen die reichgegliederte Sonatenform entwickelte, welche die Anlage von Tonstücken sehr großer Ausdehnung unter Beschränkung auf nur zwei eigentliche Themen ermöglicht. Verglichen mit der durch Einschaltung eines Trios erweiterten Liedform erscheint die Sonatenform wesentlich fester gefügt, vor allem darin, daß sie prinzipiell Tonartwechsel nicht ohne eigentliche Modulation aufnimmt, während die Liedform mit Trio Teile in verschiedenen Tonarten ohne eigentlichen Uebergang neben einander stellt. Es steht nun aber nichts im Weg, solchen Prozeß der Kontrastierung eines Teils durch einen andern in anderer Tonart in demselben Tonstücke mehrmals vor sich gehen zu lassen, so daß das Hauptthema nicht nur einmal (nach dem Trio), sondern mehrmals wiederkehrt. Eine solche Form ist sehr früh gefunden worden in dem Rondo (Rondeau), das eigentlich (wie fast alle Tänze) ursprünglich ein Gesangstück war, ein Rundgesang, Reigen mit Gesang, in welchem wechselnd der Gesamtchor und ein einzelnes Paar eine Strophe vortrugen. Diese Ordnung ist noch deutlich zu erkennen in vielen der Rondeaus von Couperin, in denen einfach an die Spitze das sogenannte

„Rondeau“ selbst gestellt ist, welchem dann die einzelnen „Couplets“ folgen, nach deren jeden das Rondeau wie ein Refrain zu wiederholen ist. Da die Couplets vielfach nur leichte Variierungen des Rondeaus sind und nur selten stärker abstechen, so ist das etwa so, als wollte man in einem Variationenwerke zwischen die einzelnen Variationen immer wieder das unveränderte Thema einschieben. Begreiflicherweise ist diese primitive Form aufgegeben worden; der Name Rondo aber ist auf Formen übergegangen, die sich entweder aus jener älteren direkt oder aber aus der Liedform durch Annäherung an dieselbe entwickelt haben. Jeder Tanz wird zum Rondo, sobald er mehr als einmal auf das Hauptthema zurückkommt. In den mehrsätzigen Sonaten, Trios, Quartetten, Symphonien, Konzerten u. s. w. wurden besonders leichter geartete Sätze, wie man sie gern ans Ende stellte, die Pflegstätten der Rondoform; doch wurden auch schon im 18. Jahrhundert Rondos in Menge als isolierte Stücke geschrieben. Darin, daß die Rondos gewöhnlich einen gemütlichen, ja gemütvollen Ton einhalten, hat sich eine Erinnerung an ihren vokalen Ursprung erhalten. Vor allem ist aber knappe Fassung, Leichtverständlichkeit und flotter Fortgang ein Charakteristikum echter Rondos. Von schwereren Komplikationen der Satzbildung wie Verschränkung der Sätze, Elisionen ꝛc. hält sich das Rondo gewöhnlich fern und selbst mit Schlußanhängen ist es sparsam, giebt vielmehr statt solcher lieber immer wieder einen neuen thematischen Satz. Auch wo thematische Arbeit auftritt, wahrt dieselbe gern die knappen Formen der Satzbildung, geht modulatorischen Geschieben aus dem Wege, springt vielmehr lieber keck aus einer Tonart in die andere: kurz, alles was die Sonatenform aufsucht, um eine kompaktere Einheit zu gewinnen, das meidet die Rondoform, die nichts als eine lose Kette von Themen sein will. Das gilt wenigstens für die einfacheren Formen des Rondos, aus denen sich durch Uebertragung der thematischen Arbeit von der Sonatenform herüber künstlichere schon früh (z. B. bei Ph. Em. Bach) entwickelt haben. Ein typisch einfaches Rondo ist der Schlußsatz von Nr. 5 der sechs leichten Sonaten von J. W. Häßler (1780; vgl. meine neue Ausgabe derselben bei Litolff). Nach einer Einleitung von 17 Takten Adagio, die zum Thema nicht in Beziehung steht, setzt der Hauptsatz (Fig. 507 a) ein, welcher nach jedem der beiden Zwischenthemen (507 b und c) getreu wiederholt wird, zuletzt mit einer Extrawiederholung in Oktavverstärkung:

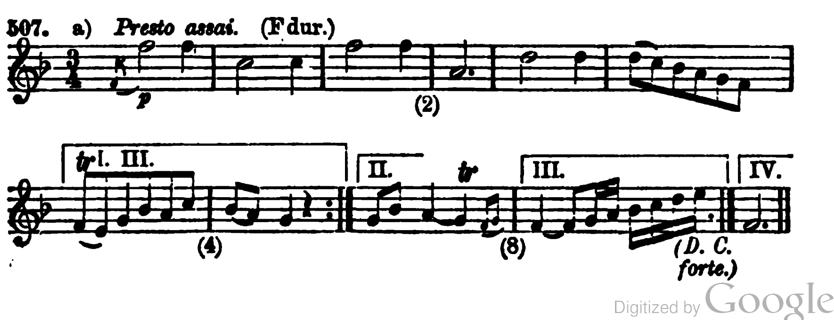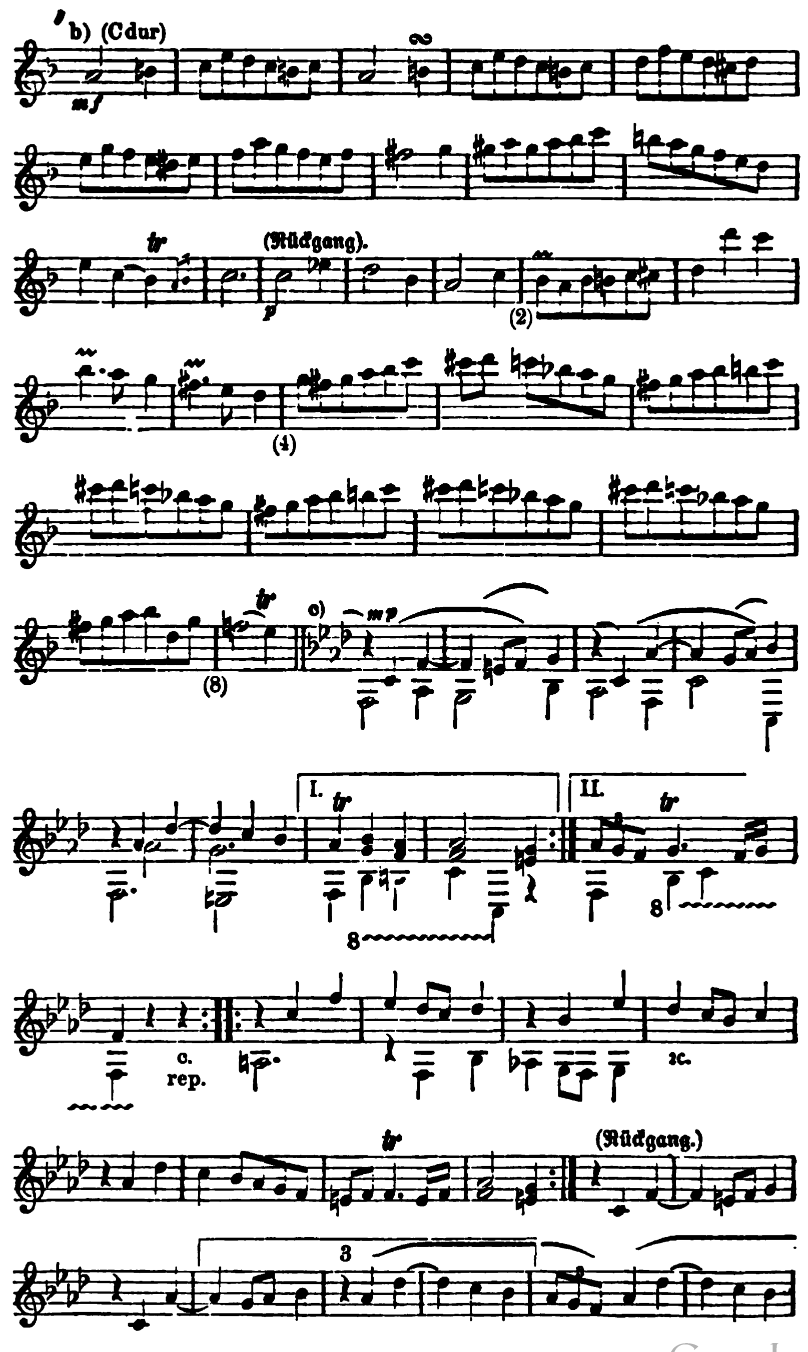


anzubringen. Für diesen Zweck mögen die wenigen Hinweise ausreichen; das durch dieselben geweckte Interesse wird andere Beispiele in genügender Zahl zu betrachten Gelegenheit nehmen. Einstweilen arbeiten wir ja noch mit beschränkten Mitteln, da wir die eigentliche Polyphonie noch aus dem Spiele lassen müssen. Daß es aber für die Ausarbeitung einer Durchführung großen Stils auch bereits der Beherrschung des Kontrapunkts bedarf, wollen wir nicht verhehlen. Die Arbeiten, zu welchen dieses Kapitel anleitet, werden daher immer erst einen bescheidenen Grad künstlerischer Höhe erreichen können und das brennende Verlangen wecken, durch strenge kontrapunktische Schulung die Fähigkeit zu weiterem Fortschritt zu gewinnen. Sie aber aufzuschieben bis nach Absolvierung der Arbeiten im streng imitierenden Satze, ist darum nicht rätlich, weil die höheren Künste des Kontrapunkts leicht den freien Flug der Phantasie lähmen und die eigentliche thematische Erfindung zu Gunsten der Ermöglichung imitatorischer Kombinationen einschränken. Die losere Fügung der auf homophoner Konzeption beruhenden Fortspinnung hat auch neben der intrikateren wirklich kontrapunktischen Arbeit ihren Sonderwert und es ist wichtig, dieselbe bereits tüchtig zu üben, ehe sich der angehende Künstler zu sehr in Gebiete der Kunstlehre vertieft, auf denen die Phantasiethätigkeit allein nicht mehr alles zu leisten vermag, sondern die wirkliche verstandesmäßige Arbeit am Schreibtisch mehr in den Vordergrund tritt.

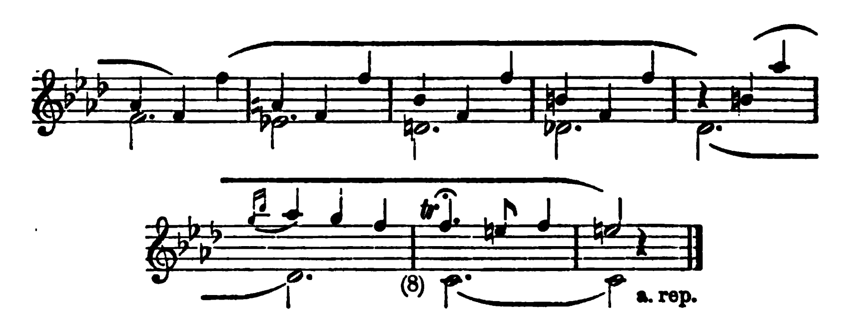
§ 8. Das Rondo.

Wir haben gesehen, wie aus der zweiteiligen Liedform durch das Streben nach thematischer Einheit der beiden Teile sich auf Umwegen die reichgegliederte Sonatenform entwickelte, welche die Anlage von Tonstücken sehr großer Ausdehnung unter Beschränkung auf nur zwei eigentliche Themen ermöglicht. Verglichen mit der durch Einschaltung eines Trios erweiterten Liedform erscheint die Sonatenform wesentlich fester gefügt, vor allem darin, daß sie prinzipiell Tonartwechsel nicht ohne eigentliche Modulation aufnimmt, während die Liedform mit Trio Teile in verschiedenen Tonarten ohne eigentlichen Uebergang neben einander stellt. Es steht nun aber nichts im Weg, solchen Prozeß der Kontrastierung eines Teils durch einen andern in anderer Tonart in demselben Tonstücke mehrmals vor sich gehen zu lassen, so daß das Hauptthema nicht nur einmal (nach dem Trio), sondern mehrmals wiederkehrt. Eine solche Form ist sehr früh gefunden worden in dem Rondo (Rondeau), das eigentlich (wie fast alle Tänze) ursprünglich ein Gesangstück war, ein Rundgesang, Reigen mit Gesang, in welchem wechselnd der Gesamtchor und ein einzelnes Paar eine Strophe vortrugen. Diese Ordnung ist noch deutlich zu erkennen in vielen der Rondeaus von Couperin, in denen einfach an die Spitze das sogenannte

„Rondeau“ selbst gestellt ist, welchem dann die einzelnen „Couplets“ folgen, nach deren jeden das Rondeau wie ein Refrain zu wiederholen ist. Da die Couplets vielfach nur leichte Variierungen des Rondeaus sind und nur selten stärker abstechen, so ist das etwa so, als wollte man in einem Variationenwerke zwischen die einzelnen Variationen immer wieder das unveränderte Thema einschieben. Begreiflicherweise ist diese primitive Form aufgegeben worden; der Name Rondo aber ist auf Formen übergegangen, die sich entweder aus jener älteren direkt oder aber aus der Liedform durch Annäherung an dieselbe entwickelt haben. Jeder Tanz wird zum Rondo, sobald er mehr als einmal auf das Hauptthema zurückkommt. In den mehrsätzigen Sonaten, Trios, Quartetten, Symphonien, Konzerten u. s. w. wurden besonders leichter geartete Sätze, wie man sie gern ans Ende stellte, die Pflegstätten der Rondoform; doch wurden auch schon im 18. Jahrhundert Rondos in Menge als isolierte Stücke geschrieben. Darin, daß die Rondos gewöhnlich einen gemütlichen, ja gemütvollen Ton einhalten, hat sich eine Erinnerung an ihren vokalen Ursprung erhalten. Vor allem ist aber knappe Fassung, Leichtverständlichkeit und flotter Fortgang ein Charakteristikum echter Rondos. Von schwereren Komplikationen der Satzbildung wie Verschränkung der Sätze, Elisionen 2c. hält sich das Rondo gewöhnlich fern und selbst mit Schlußanhängen ist es sparsam, giebt vielmehr statt solcher lieber immer wieder einen neuen thematischen Satz. Auch wo thematische Arbeit auftritt, wahrt dieselbe gern die knappen Formen der Satzbildung, geht modulatorischen Geschieben aus dem Wege, springt vielmehr lieber keck aus einer Tonart in die andere: kurz, alles was die Sonatenform aufsucht, um eine kompaktere Einheit zu gewinnen, das meidet die Rondoform, die nichts als eine lose Kette von Themen sein will. Das gilt wenigstens für die einfacheren Formen des Rondos, aus denen sich durch Uebertragung der thematischen Arbeit von der Sonatenform herüber künstlichere schon früh (z. B. bei Ph. Em. Bach) entwickelt haben. Ein typisch einfaches Rondo ist der Schlußsatz von Nr. 5 der sechs leichten Sonaten von J. W. Häßler (1780; vgl. meine neue Ausgabe derselben bei Litolff). Nach einer Einleitung von 17 Takten Adagio, die zum Thema nicht in Beziehung steht, setzt der Hauptsatz (Fig. 507 a) ein, welcher nach jedem der beiden Zwischenthemen (507 b und c) getreu wiederholt wird, zuletzt mit einer Extrawiederholung in Oktavverstärkung:

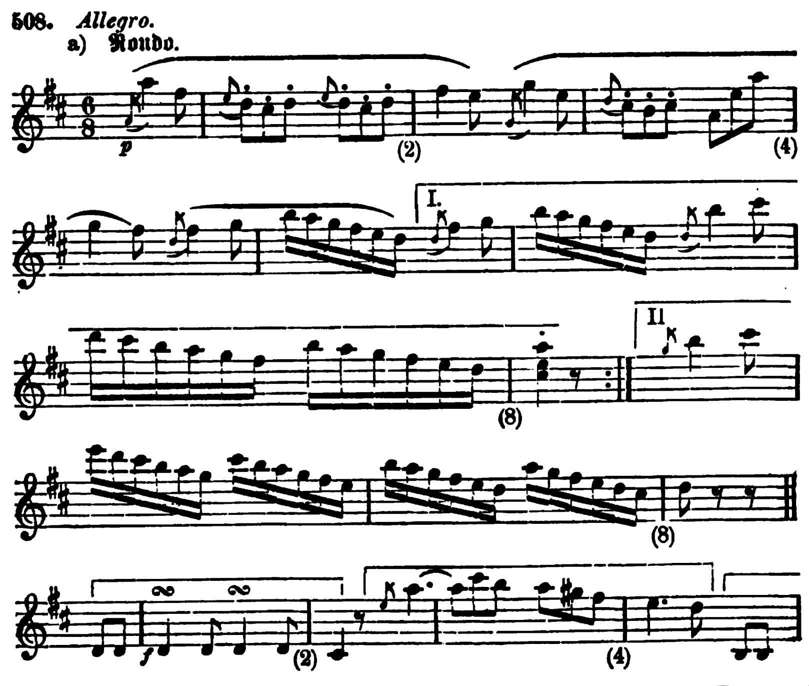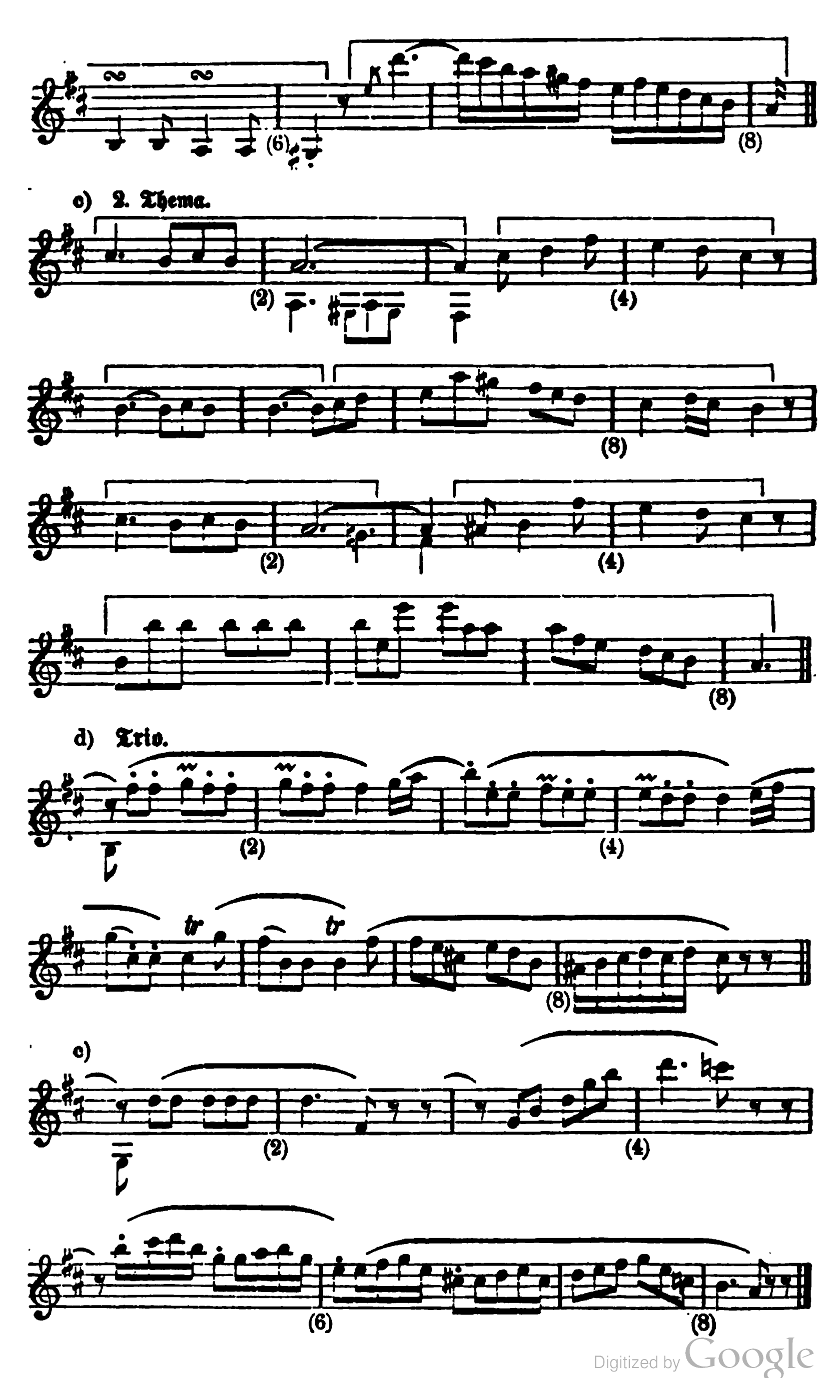



b) (Cdur)
mf
tr
(Rückgang).
p
(2)
(4)
(8)
c)
mp
I.
II.
8
c.
rep.
2c.
(Rückgang.)
3



Der Unterschied dieser Form von Menuetts mit Trio ist sehr gering; er besteht lediglich in dem Zurückkommen auf den Hauptsatz vor dem Trio. Denn natürlich ist 507 c ein richtiges Trio. Thematische Arbeit giebt sich kund in der Einheitlichkeit der Motivbildungen von a mit b einerseits, und der verschiedenen Sätze von c untereinander, die doch so gehandhabt ist, daß sie den speziellen Themacharakter der Kopfsätze (a und erster Satz von c) nicht in Frage stellt.

Reicher entwickelt und stärker von der Sonatenform beeinflußt ist das Schlußrondo von Mozarts Sonate D-dur (Köchel 311), dessen Themen hier in der Reihe ihres Auftretens folgen:

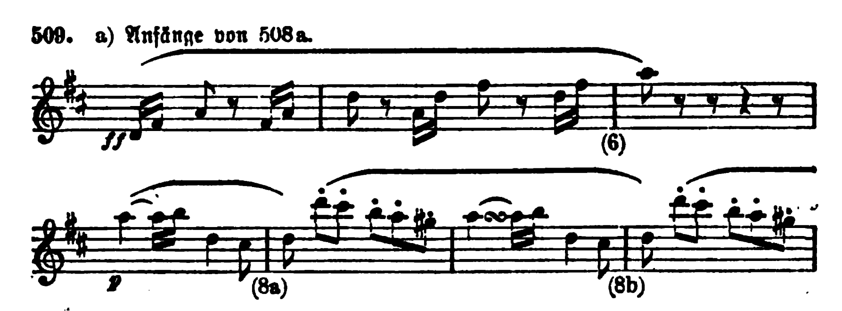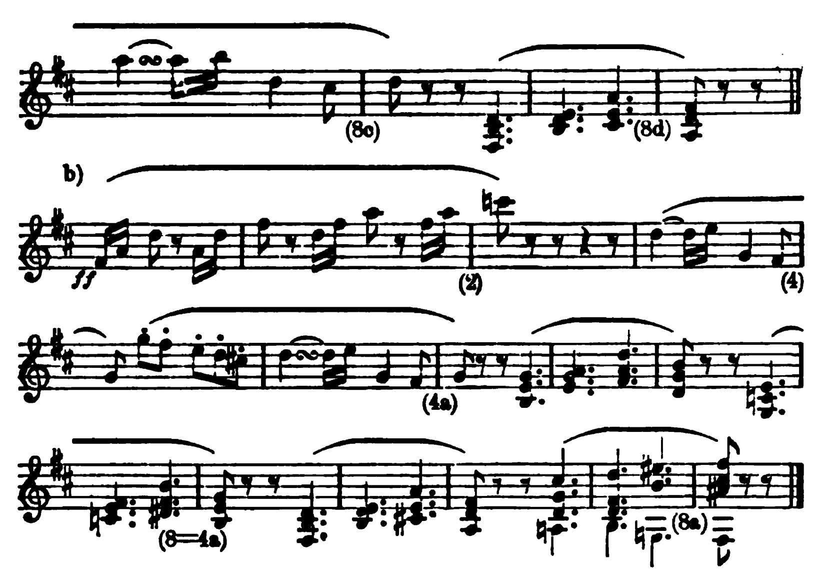



(6)
(8)
c) 2. Thema.
(2)
(4)
(8)
(2)
(4)
(8)
d) Trio.
(2)
(4)
tr
tr
(8)
e)
(2)
(4)
(6)
(8)

Das eigentliche Rondo (Refrainthema) eröffnet direkt den Reigen (a), ein achttaktiger, nicht modulierender Satz, der zweimal vorgetragen wird. Das erste Mal mit Halbschluß, das zweite Mal mit Ganzschluß, worauf noch eine viertaktige und drei zweitaktige Schlußbestätigungen folgen, denen wir thematische Bedeutung nicht beimessen dürfen, obgleich die Motive nicht dagewesen sind (vgl. 509 a). Ein noch zum ersten Thema gehöriger zweiter Satz (b) markiert sich schon durch seine Struktur als thematisch (a b a b), und spielt die von der Sonatenform her bekannte bedeutsame Rolle der Modulation zur Tonart der Dominante, bringt also einen erheblichen Fortschritt in die Entwickelung des Stücks; auch er erfährt drei zweitaktige Anhänge und zwar mit den Motiven von Takt 7—8; der dritte Anhang macht aus dem Ganzschluß in A-dur einen Halbschluß, so daß der Eintritt eines neuen Themas in der Dominanttonart vorbereitet ist. Dieses neue Thema (c), ein ruhiger gehaltenes mit starker Cäsur im zweiten Takt (bis in den dritten reichend, aber durch Imitation der Unterstimme belebt), ist wie das erste ein achttaktiger Satz, der zweimal zum Vortrag kommt, zuerst mit Halbschluß, dann mit Ganzschluß. Auch den diesem ganz nach Sonatenart gemeinten zweiten Thema folgenden sehr zahlreichen Anhängen (2, 2, 4; 2, 2, 7 [mit 8 = 5]; 2, 2, 1, 1 zusammen 25 Takte) ist thematische Bedeutung nicht beizumessen, obgleich sie sich zu Sätzen zu ordnen scheinen, zum Teil neue Motive einführen.

Bisher ist der Aufbau durchaus der Sonatenform entsprechend; doch folgt nun weder die Reprise beider Themen noch eine Durchführung, sondern nur (nach zwei Takten Rückleitung, welche dem a⁺ die Septime beigeben) der erstmalige Wiedervortrag des Rondo (a). Anstatt daß nun aber wieder die Bestätigungen des Schlusses in D-dur sich anschließen, wird mit deren Motiven, ja zunächst mit derselben Ordnung ihrer Folge ein neuer modulierender Satz gebildet, der die Rolle, welche b gegenüber c zufiel (Vorbereitung des Eintritts eines Themas in neuer Tonart), gegenüber dem dritten Thema (Trio) d zu spielen hat. Daher ist dieser Ueberleitungssatz (509 b) trotz seiner Verwandtschaft mit den nicht thematischen Anhängen von a im ersten Teil (509 a) hier entschieden thematisch, so gut wie es im ersten Teil b war:

509. a) Anfänge von 508 a.
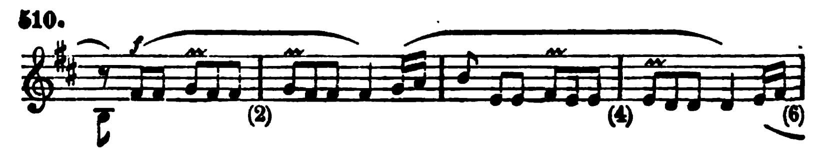


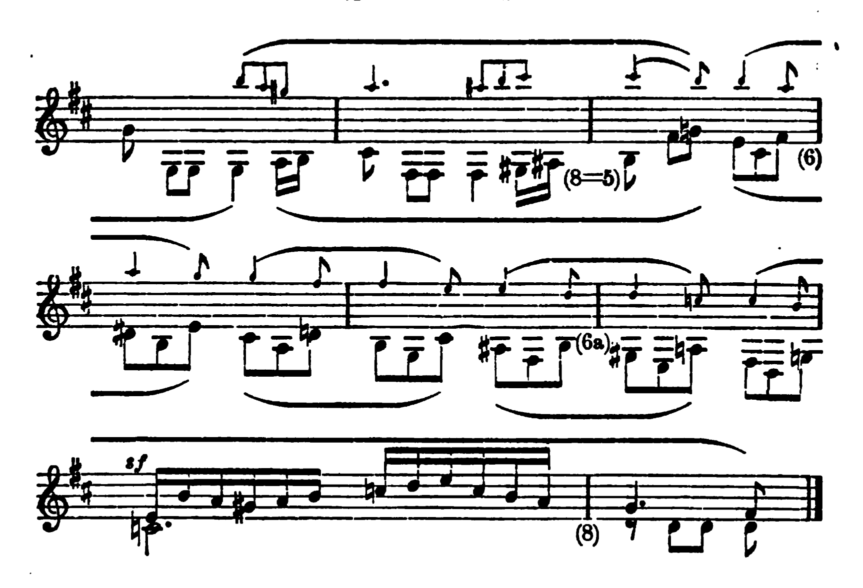


Diese Verwertung von bloßen Schlußanhängen für einen später unentbehrlichen konstruktiven Teil ist äußerst originell und beachtenswert. Die Umdeutung des achten Taktes zum vierten ist durch die sequenzartige Form des Nachsatzes (5.—8. Takt) bedingt; eine volle Schlußwirkung ist immer erst möglich, wenn die Sequenz durchbrochen wird wie hier in 7a—8a.

Das dritte in H-moll stehende Thema, das nun wohlvorbereitet folgt, hat wieder einen ganz andern Charakter als die Kernsätze des ersten und zweiten Themas; dem herzhaft vergnügten ersten und dem zufriedenen und beharrlichen zweiten tritt das dritte, ganz eigenartig innerlich bebende mit entzückender Grazie gegenüber, nimmt aber bei seiner Wiederholung nach dem Halbschluß einen herberen, mehr männlichen Charakter an, indem die Melodie in die Unterstimme übergeht, die Tonstärke anwächst (*f*) und die Tonart H-moll mit Erreichung des achten Taktes mit nachträglicher Trugfortschreitung des Basses (fis g) mit G-dur vertauscht wird, welches ein neuer sequenzartiger, aber durch Zwischendominanten chromatisch schillernder Nachsatz festhält, dessen endender Halbschluß die Bahn für einen zweiten, in G-dur stehenden Satz (508d) frei macht. Die Sequenz des erneuten Nachsatzes der Wiederholung von 508c ist durch mehrfachen Oktavlagenwechsel der Baßführung künstlich verhüllt (ich schreibe sie in eine Lage um):

510.

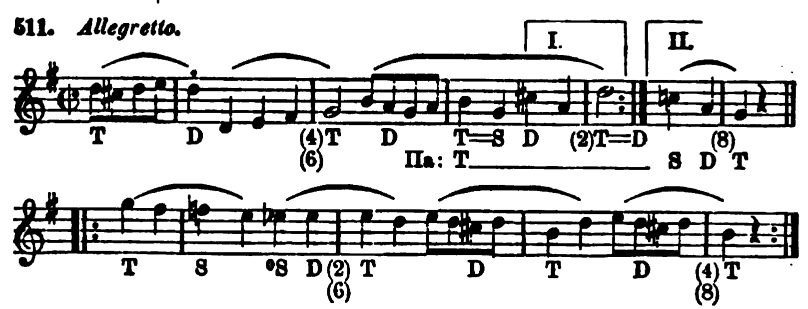




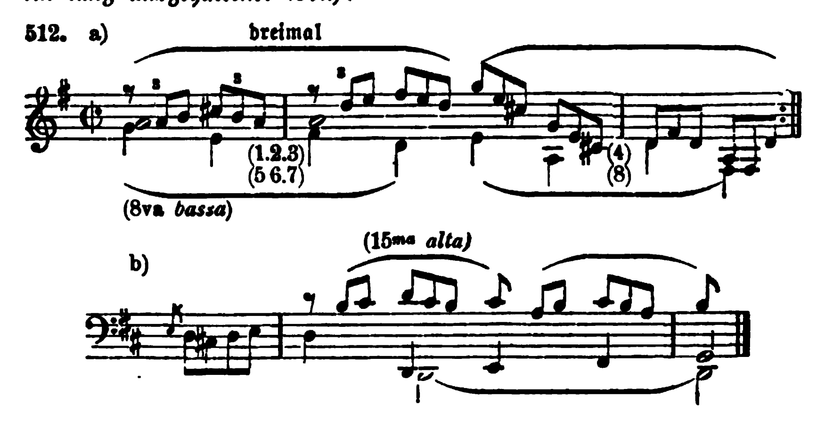
Auch der G-dur-Satz wird zweimal vorgetragen, das zweite Mal mit Ganzschluß in G-dur. Abermals finden nun hier die Anhänge des ersten Themas (509 a) eine neue Verwendung, nämlich zunächst als Bestätigung des G-dur-Schlusses, dann aber über E-moll lenkend als Rückgang zum Hauptthema (E-moll—A-dur—D-dur = Sp-D-T), das durch eine kleine Kadenz eingeleitet wird. Der Rest des Satzes ist eine ganz nach Analogie der Sonatenform angelegte Reproduktion des ersten Teils; er bringt nämlich: 1. den Hauptsatz (das Rondo, 508 a) aber ohne die Anhänge (509 a), 2. den im ersten Teile nach A-dur modulierenden Teil (508 b) mit Anderswendung der Harmonie, so daß er mit Halbschluß in der Haupttonart endet; 3. das zweite Thema (508 c) samt allen Anhängen, aber durchaus in D-dur statt in A-dur; 4. abermals das Rondo, aber nur einmal, gleich mit Ganzschluß, diesmal mit den Schlußanhängen (Fig. 509 a), die um drei Takte (2+1, Forte) vermehrt sind. So stark die Annäherung dieses Rondos an die Sonatenform ist, so fehlt ihm doch die für letztere speziell charakteristische Durchführung, die thematische Arbeit. Denn die mehrfache veränderte Verwendung der Anhänge des ersten Themas ist als solche nicht zu betrachten.

Ein Beispiel, wie auch die Rondoform thematische Arbeit in reichstem Maße aufnehmen kann, ist der Schlußsatz von Beethovens Klaviersonate op. 31 I. Nach der für das Rondo als charakteristisch angesehenen Vermehrung der Zahl der Themen wird man freilich in diesem Satze vergebens suchen; wiese nicht die Tonartenordnung des Sonatensatzes den Weg (durch die spätere Versetzung des zweiten Themas

in die Haupttonart), so könnte man zweifeln, ob der Satz auch nur ein zweites Thema hat, so sehr ist alles aus einem Guß und in stetiger Fortentwickelung derselben Motive. Das eigentliche Rondothema besteht aus zwei achttaktigen Sätzen, deren thematische Struktur überaus einfach ist und eigentlich in den beiden Anfangstakten das gesamte motivische Material vorstellt:
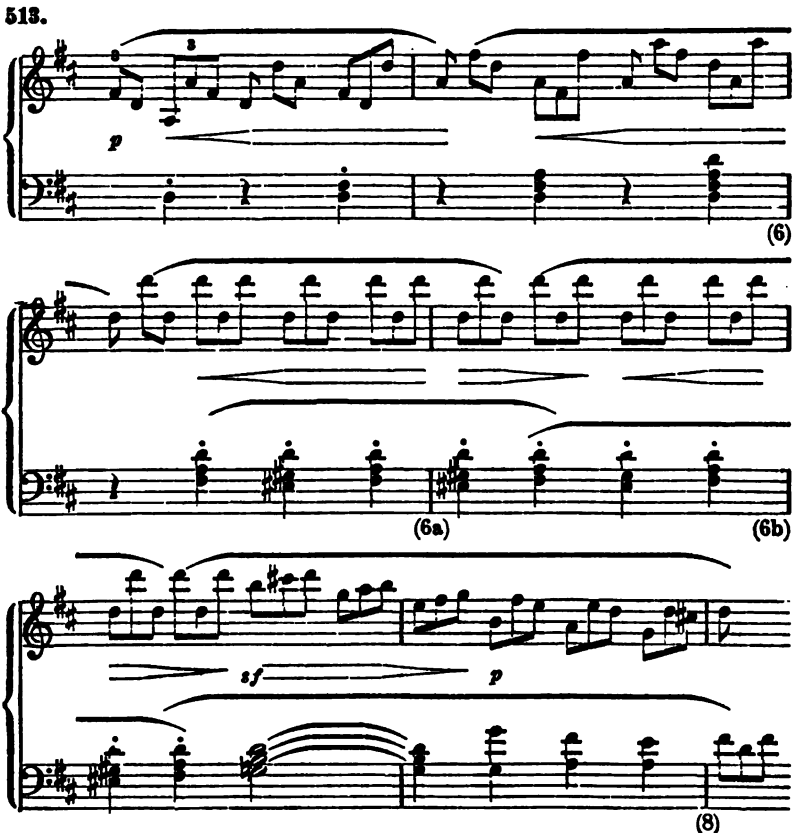


Nicht nur sind hier in beiden Sätzen die Nachsätze nur Wiederholungen der Vordersätze, sondern es ist sogar die zweite (bezw. vierte) Zweitaktgruppe des ersten Satzes rhythmisch, mit der ersten (bezw. dritten) identisch, und auch die Takte 3, 4, 7 und 8 des zweiten Satzes sind nichts anderes als eine Umbildung von Takt 3 des ersten Satzes. Da aber der Satz 276 Takte eines keineswegs sehr schnellen Tempos zählt (doch Alla breve), so ist gewiß die Kunst zu bewundern, die es verstanden hat, die vier oder fünf Taktmotive so buntgestaltig fortzuspinnen, durcheinander zu wirren und zu kontrastieren, daß wir thatsächlich einen Satz von hohem ästhetischen Werte vor uns haben. Um zunächst die Frage des zweiten Themas zu erledigen, so besteht dasselbe aus zwei wohl unterscheidbaren Elementen, dem in Vierteln gehenden Baß und der in Triolenfiguration gehaltenen Oberstimme (zwischen beiden ein lang ausgehaltener Ton):



Das Viertelmotiv der Bässe mag man nach Belieben aus der zweiten Zweitaktgruppe des ersten oder des zweiten Satzes von Fig. 511 ableiten, die Triolenfigur der Oberstimme aber ist zwar selbst nichts anderes, als eine geringe Steigerung der Auftaktbildung des Anfangsmotivs, tritt aber zum Ueberfluß auch schon in der ersten Fortsetzung von Fig. 511 als Kontrapunkt des Hauptmotivs auf (Fig. 512b). Die Wirkung, daß man ein zweites Thema vor sich hat, beruht daher thatsächlich nur darauf, daß nach vorausgehendem Halbschlusse auf den A-dur-Akkord ein deutlich gegliederter Satz in der Dominanttonart auftritt. Ganz gewiß nicht thematisch, sondern nur als natürlich sich ergebender Anhang (Schlußbestätigung) zu verstehen ist aber die Fortsetzung des zweiten Themas, trotz der Reinheit ihrer Motive:

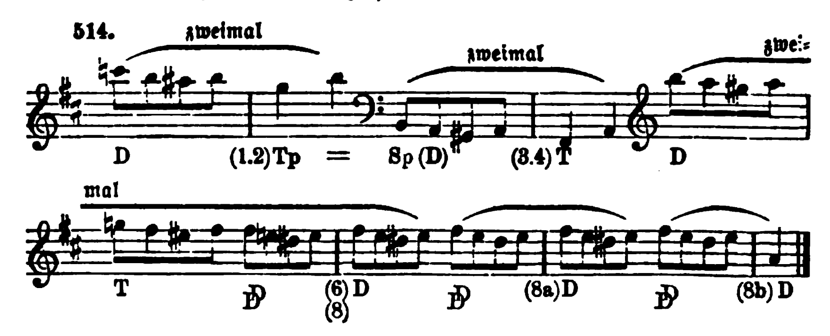
513.



Aus Raumrücksichten muß ich mir versagen, größere Strecken des Rondos hier abzudrucken; indes ist ja die Sonate in jedes Musikers Händen und kann leicht verglichen werden. Ich gebe daher nur noch einen kurzen Ueberblick über den Aufbau des Rondos.

Soll der Name Rondo zu Recht bestehen, so muß vor allem das Hauptthema immer wieder deutlich (als wirklicher Satz mit seiner ursprünglichen Ordnung der Motive) hervortreten. Was sich zwischen diese Wiederholungen des Rondos einschaltet, ist nach altem Brauche in das Belieben des Komponisten gestellt. Mögen die „Couplets" selbständige Themen oder freie Neubildungen mit Motiven des Themas selbst sein, die Hauptsache ist, daß sie die Wiedereintritte des Rondos wirkungsvoll gestalten und nicht durch zu große Uebereinstimmung den Eindruck der Monotonie hervorbringen. Und da hat Beethoven wirklich ein Virtuosenkunststück ersten Ranges geleistet.

Dem ersten Vortrage des Rondos (Fig. 511) mit obenauf liegender Melodie folgt zunächst eine Wiederholung desselben mit Verlegung der Melodie in den Baß, dann aber eine kurze Fortspinnung, welche die Modulation nach D-dur vollzieht:



Hieran schließt das zweite Thema (Fig. 512) mit seinem Anhange (513) und dessen nach G-dur zurückleitende Wiederholung, worauf der zweite Vortrag des Rondo erfolgt, der sich vom ersten nur durch lebhaftere Bewegung in der Begleitung unterscheidet (Achteltriolen statt Viertel; dafür ist der Satz in der ersten Periode zweistimmig statt vierstimmig). Nun wird es Zeit, ein drittes Thema zu bringen. Statt dessen beginnt Beethoven in der Setzweise von Fig. 512b einen Vortrag des Rondo in der Variante (G-moll), der aber schon nach vier Takten in eine veritable thematische Arbeit mit echtem Durchführungscharakter übergeht und die Tonarten G-moll, C-moll, Es-dur, C-moll, F-moll, As-dur (= S), G-moll durchläuft und so einen Halbschluß auf den D-dur-Akkord gewinnt, nach welchem mit weiter vibrierenden d (Oktavenbrechung in Achteltriolen) ein dritter Vortrag des Rondo in seinem ganzen Umfange erfolgt, der die Melodie des ersten Satzes in Oktaven bringt, die des zweiten aber figurativ ausschmückt (Pausensynkopierung); diesmal erfolgt auch die Wiederholung des Rondo in ähnlicher Form wie 512b und mit der Fortspinnung von 514, die aber die Haupttonart wahrt, so daß nun das zweite Thema in G-dur anschließen kann. Auch dieses wird wieder vollständig mit seiner Fortspinnung (513) vorgetragen und

hält auf dem Quartsextakkord auf d an, aus welchem sich eine lange Coda in Gestalt eines Orgelpunkts auf d entwickelt, die zunächst mit Motiven des zweiten Satzes des Rondos gearbeitet ist, weiter zu einem zerstückten (durch Pausen unterbrochenen, ritardierten) Vortrage des ersten Satzes des Rondos wird, und mit einer die Doppelschlagsfigur des Themas (I. Takt 5, II. Takt 3—4 ꝛc.) fortwirbelnden Stretta (Presto) abschließt.

Diese Beispiele werden genügen, für die formale Analyse aller sonst vorkommenden Abarten der Struktur des Rondos die Wege zu weisen. Natürlich ist es nur ein geringer Gradunterschied, wenn der Komponist einmal das zwischen dem ersten und zweiten Auftreten eines sonatenartig zwei Themen zu höherer Einheit zusammenschließenden Hauptteils tretende Kontrastthema nicht nur in fremder Tonart, sondern auch in anderer Taktart und anderem Tempo bringt, wie Beethoven im G-dur-Rondo (drittes Thema in E-dur $^6/_8$ Allegretto [Haupttempo Andante cantabile]); solche stärkere Absonderung des dritten Themas macht aber eine innigere Ineinanderarbeitung der gesamten Elemente des Stücks unmöglich.

§. 9. Die Sätze einer Sonate.

Die Aufgabe des ersten Bandes dieses Werks, in die Komposition einen homophonen Stil einzuführen, ist soweit nach bestem Willen und Können zu Ende geführt, als es ohne Eingehen auf die Eigentümlichkeiten und das Sondervermögen der Orchesterinstrumente möglich ist, welches wir einem späteren Bande vorbehalten müssen. Denn auch die Orchesterkomposition gehört ja natürlich zum großen Teil in das Bereich des homophonen Stils. Wenn wir diesem Bande noch einige wenigstens ungefähr orientierende Bemerkungen über Umfang und Tonvermögen der Streichinstrumente beifügen, so geschieht das lediglich darum, weil der Satz für Streichquartett mit demjenigen für gemischten Chor innige Verwandtschaft hat, aber mit dem Vorzuge der leichteren Beweglichkeit, so daß es leicht ist, gerade in der Quartettkomposition alles das, was wir in den ersten Kapiteln dieses Bandes zu erörtern Gelegenheit hatten, praktisch zusammenfassend zu verwerten: freie Melodienentfaltung, allerlei Formen der Begleitung, thematische Arbeit u. s. w. Vor dem Klaviersatz hat der Satz für Streichquartett den Vorzug, daß nicht die Frage der technischen Ausführbarkeit so enge Grenzen zieht. Zwei Hände, von denen doch eine nicht viel mehr als eine Oktave greifen kann, können doch vieles nicht spielen, was vier Streichinstrumente vom Umfange der das Quartett zusammensetzenden bequem leisten, auch wenn sie von Doppelgriffen keinen Gebrauch machen. Manche der mitgeteilten Beispiele aus Quartetten, oder auch Versuche, Quartettpartituren am Klavier auszuführen, werden das dem Schüler längst gesagt haben; z. B. scheitert die Wiedergabe

einer zweistimmig figurierten Begleitung in Mittellage zwischen einer Melodie im hohen Diskant und einem schlichten Baß in der Tiefe an der Unspielbarkeit auf dem Klavier. Schon darum ist es wichtig, daß der angehende Komponist sich nicht allzusehr an das Klavier gewöhnt und bei Zeiten versucht, sich von demselben zu emanzipieren. Bei der großen Vollkommenheit, welche das Spiel der Streichinstrumente erreicht hat, ist ja eine besondere Rücksichtnahme kaum geboten; abgesehen von einigen leicht zu formulierenden Unmöglichkeiten durch die Tiefengrenzen des Instruments oder der einzelnen Saiten kann man, solange man sich auf Einstimmigkeit beschränkt, vom Spieler eines Streichinstruments heute alles verlangen, was irgend musikalisch vernünftig ist. Wir erweitern daher den Gesichtskreis für die Schlußaufgaben dieses Bandes, indem wir neben die Arbeiten für Klavier solche für Streichquartett stellen. Die

Dreizehnte Aufgabe

fordert nichts geringeres als die Komposition von Sätzen in Sonatenform und deren Ergänzung zur vollständigen Sonate durch Hinzufügung weiterer Sätze; diese Arbeiten seien für **Klavier** gedacht. Die

Vierzehnte Aufgabe

nimmt als ausführende Organe eines in derselben Form geschriebenen mehrsätzigen Werkes sogleich von Anfang an das Streichquartett in Aussicht; die Phantasie wird durch diese bestimmte Wahl in ganz andere Bahnen gedrängt werden. Für beide Aufgaben bedarf es nur noch einiger allgemeinen Erläuterungen, welche das an einzelnen Beispielen in den vorausgehenden Paragraphen aufgewiesene ergänzen.

Die Ausdrücke **Sonate** und **Sonatenform** gehören nicht so eng zusammen, wie es den Anschein hat. Denn es giebt Sonaten, von denen kein einziger Satz die Sonatenform hat, z. B. Beethovens As-dur-Klaviersonate op. 26 (Thema mit Variationen, Scherzo, Trauermarsch, Rondo). Auch hat sich die Sonatenform, wie wir sahen, erst entwickelt, nachdem anderthalb Jahrhunderte hindurch „Sonaten" komponiert worden. Immerhin ist es aber heute für Sonaten und ihnen analog gearbeitete Werke für ein größeres oder kleineres Ensemble von Instrumenten, die andere Namen tragen (Trios, Quartette, Symphonien), eine allgemeine Norm, daß wenigstens der erste Satz die Sonatenform hat, und es ist keineswegs ausgeschlossen, daß auch einer oder der andere der Folgesätze vollentwickelt oder doch in Ansätzen dieselbe Form zeigt. Mit anderen Worten, das was die einzelnen Sätze **cyklischer** (mehrsätziger) Werke unterscheidet, ist durchaus nicht in erster Linie die

Form, sondern vielmehr der Inhalt. Hatten wir doch schon wiederholt Gelegenheit, zu sehen, daß auch die verschiedenen Themen eines und desselben Satzes sich weit weniger in der Form als im Inhalt unterscheiden, d. h. nicht in der Art der Gruppierung der Motive zu Sätzen, sondern in dem Ausdrucksgehalt der Motive selbst.

Ganz ähnliche Gesichtspunkte wie die für die Kontrastierung von Themen (S. 74 ff.) in Betracht kommenden sind daher auch für Zusammenstellungen von in sich gegeneinander abgeschlossenen Sätzen zu ganzen Sonaten oder Suiten anzuwenden.

Als ein Kardinalfehler für die Zusammenstellung einer Sonate muß es zunächst gelten, wenn zwei einander unmittelbar folgende Sätze einander im Charakter zu ähnlich sind; denn wie schon im einfachsten Rahmen der zwei- oder dreisätzigen Liedform der Zwischenhalbsatz oder Zwischensatz Kontrastwirkung fordert, und wie in erhöhtem Maße ein Trio sich vom Menuett oder Marsch 2c. abheben muß, so fordert erst recht ein Mittelsatz einer Sonate starke Unterschiede, nämlich andere Tonart, andere Taktart, anderes Tempo und vor allen Dingen andere Themen. Freilich scheinen auch hier bedeutsame Ausnahmen die Regel in Frage zu stellen. Beethoven hat mehrere Sonaten geschrieben, die nur zwei Sätze haben, und zwar solche, die in gleicher Tonart stehen und einander im Charakter sehr nahe verwandt sind (op. 54, op. 78, vergl. auch op. 90). Aber hier bestätigt die Ausnahme nur die Regel. Die gleiche Tonart war geboten, da die Beschränkung auf nur zwei Sätze die Herstellung eines A—B—A im großen unmöglich machte; die Verwandtschaft im Charakter aber ergiebt sich ebenfalls fast mit Notwendigkeit daraus, daß der Charakter des ersten Satzes in allen drei Fällen ein so eigenartig mittlerer, gemischter ist, daß er einen wirklichen Kontrast gar nicht ermöglicht. Auch Op. 90 verbindet zwei Sätze mittleren Charakters (singendes Allegro) mit einander, hat aber im zweiten Satze den Tonartkontrast der Abklärung von E-moll zur Durvariante. Auch die Sonatien op. 49 I und II von Beethoven sind nur zweisätzig und zeigen dieselbe Verwandtschaft im Charakter der Sätze. Ein Beispiel stärkerer Kontrastierung bei Beschränkung auf zwei Sätze ist Haydns Klaviersonate C-dur $^3/_4$ (Nr. 39 meiner Ausgabe: 1. Andanto espressivo in Rondoform, 2. Rondo Presto $^2/_4$).

Die Normalzahl der Sätze der Sonate ist nun seit bald zwei Jahrhunderten drei oder vier. Die Dreizahl der Sätze ist die ältere und eigentlich die näherliegende, strenger logische, sofern sie das A-B-A direkt äußerlich verwirklicht. Mit einem langsamen Satze zu beginnen und zu schließen ist seit dem Verschwinden der französischen Ouvertüre um die Mitte des 18. Jahrhunderts so gut wie ganz abgekommen. Uebrigens war die französische Ouvertüre niemals ein alleinstehendes Stück sondern entweder Einleitung einer Oper oder aber (in Deutschland) Eröffnungsnummer der Orchestersuite, also einer mit der mehrsätzigen Sonate in eine Kategorie gehörigen cyklischen Form. Die langsamen

Teile der französischen Ouvertüre zu Anfang und zu Ende waren doch auch immer nur mehr oder weniger Folie für den an Ausdehnung ihnen weit überlegenen figurierten Allegro-Mittelteil, spielten also mehr die Rolle von Einleitung und Coda als die selbständiger Teile. Die eigentlichen Sonaten und Symphonien, auch das Konzert (dieses schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts), haben vielmehr stets die umgekehrte Ordnung, daß zwischen zwei Allegrosätze ein langsamer Mittelsatz gestellt ist.

Die Einführung eines vierten Satzes, nämlich eines Menuetts (durch Richter, Stamitz und Filtz, denen sich bald Leopold Hoffmann, Dittersdorf und andere anschlossen), fand sehr den Widerspruch der Zeitgenossen, den erst Haydns und Mozarts überlegenes Genie zum Schweigen brachte. Man verglich das Menuett in einer Symphonie mit einem Schönheitspflästerchen auf einem Männerantlitz und wollte damit sagen, daß der durch das Menuett repräsentierte kurzgegliederte Stil nicht recht zu dem großen Stile der heroischen ersten, pathetischen langsamen und stürmisch bewegten letzten Sätze passe. In Wirklichkeit giebt diese Kritik aber die Motivierung der Viersätzigkeit. Denn ein solcher kurzgliedriger, scharf kadenzierter Satz kontrastiert nicht nur gegen seine beiden Nachbarn, den vorausgehenden langsamen Andante- oder Adagiosatz und den nachfolgenden rastlos eilenden Presto-Schlußsatz, wie er besonders früher für die Symphonie beliebt war, sondern auch gegen den ersten. Freilich die kleinen Andantes der Jugendzeit der Symphonie gehörten ebenfalls viel mehr dem Miniaturstil an als dem großen Stile und standen daher vom Charakter des Menuett nicht allzuweit ab; im Gegenteil näherte sich unter Umständen ein stramm einhergehendes Menuett mehr dem Charakter des ersten Satzes als das Andante, weshalb wir auch in älteren Symphonien nicht selten das Menuett als Schlußsatz finden. Da damals auch der erste Satz meist noch nicht auf dem hohen Kothurn des großen Stils einhergeht, sondern sich auf einem bescheideneren Niveau des Affekts hält, so stehen in solchen Symphonien die drei Sätze eigentlich als ein A-B-A im kleinen Stile da. Daß jedoch auch in diesem Stile höchste Kunstleistungen möglich sind, hat Beethoven mit seiner achten Symphonie bewiesen, von deren vier Sätzen keiner tragisches Pathos entfaltet.

Auch bei der Anlage mehrsätziger Werke machen wir daher wieder die Erfahrung, daß nicht ein Werk die gesamte Skala der Ausdrucksnuancen zu durchlaufen braucht, sondern sich genügen lassen kann, im engeren Rahmen zu differenzieren und zu kontrastieren. Letzten Endes erscheint es sogar durchaus nur als ein Anfänger-Standpunkt, den das noch nicht genügend für das Detail ausgebildete Unterscheidungsvermögen entschuldigt, wenn die vier Sätze eines und desselben Werkes vier möglichst gegeneinander kontrastierte Typen repräsentieren; das verfeinerte Empfinden wird an Stelle solcher plumpen radikalen Unterscheidungen vielmehr Abtönungen eines gemeinschaftlichen Charakters

zu setzen trachten. Wie das freilich im speziellen Falle zu geschehen hat, das muß das Genie selbst herausfinden; hier endet die Macht schulmäßiger Feststellung. Es sei nur darauf hingewiesen, daß Beethoven eine Sonata appassionata und je eine Sinfonia eroica und Sinfonia pastorale geschrieben und daß er in der neunten Symphonie alle Sätze, auch das Scherzo, auf das höchste Niveau des großen Stils zu erheben verstanden hat. Auch andere Komponisten haben durch Wahl charakteristischer Titel für ganze Symphonien oder Sonaten den Beweis gegeben, daß ihnen die Festhaltung eines Haupttypus für alle Sätze trotz der durch deren Abgliederung gebotenen Differenzierung als bewußte Absicht vorschwebte (Dräsekes Sinfonia tragica, Tschaikoffskys Symphonie pathétique, Rubinsteins Symphonie dramatique u. s. w.).

Es bleibt der stärkeren Begabung vorbehalten, auf diesem Wege mit klarem Bewußtsein weiterzugehen und nicht nur ins Blaue hinein zu kontrastieren. Sowohl innerhalb eines und desselben Satzes, als auch innerhalb eines und desselben cyklischen Werkes sind grobe Verstöße durch Zusammenordnung von Elementen möglich, die allzu disparat sind, um überhaupt in unmittelbare Nähe zu einander gebracht zu werden.

Da die Sätze eines cyklischen Werkes zum Vortrag nach einander bestimmt sind, so ist natürlich die Wahl des ersten Satzes von entscheidender Bedeutung für die Wahl der Folgesätze. Der Komponist ist zwar nicht unweigerlich gebunden, zuerst den ersten Satz zu schreiben und dann der Reihe nach die andern, vielmehr kann er gleichviel an welchen Teil des Werkes die anderen in beliebiger Ordnung nach nicht formulierbaren Geboten innerer Gesetzmäßigkeit ansetzen. Gewiß aber ist er gebunden, fortgesetzt deren Gesamtwirkung als eine im Nacheinander der Sätze sich ergebende vorzustellen. Solange er ein solches größeres Werk in der Phantasie mit sich herumträgt, werden seine Skizzen in der buntesten Folge bald in diesem, bald in jenem Satze konkretere Formen annehmen und gar manche Wandlungen durchmachen, bis er mit dem Ganzen zufrieden ist.

Gehen wir nun wenigstens die Hauptmöglichkeiten der Satzordnung summarisch durch, so ist für den ersten Satz eines größeren cyklischen Werkes die Sonatenform das gewöhnliche. Sätze in einer weniger entwickelten Liedform sind in der Zeit nach Ausbildung der Sonatenform Seltenheiten, z. B. Mozarts Klaviersonate B-dur-Adagio $^4/_4$ (Köchel 282), die wohl ein zweites Thema aber keine Durchführung hat, an deren Stelle nur eine Umgestaltung des ersten Themas erscheint, ganz wie in vielen Symphonien vorklassischer Zeit. Beethovens op. 110 (As-dur-Sonate Cantabile molto espressivo $^4/_4$) unterdrückt zwar die Reprise, hat aber eine kurze Durchführung und bringt die beiden Hauptthemen wieder (wenn auch mit starken Veränderungen); für die Kürze der Durchführung entschädigt sie durch eine an thematischer

Arbeit reiche Coda. Das gewöhnliche ist für den ersten Satz nicht nur die Sonatenform, sondern auch ein lebhafteres Tempo und eine kräftige Haltung. Doch haben wie gesagt schon die Schöpfer des modernen Stils durch die Einführung des singenden Allegro als Hauptthema diese Hauptnorm gleich mit einem Fragezeichen versehen. Indes sind Sätze, welche nicht wenigstens in der weiteren Entwickelung des ersten Themas im Uebergange zum zweiten den Weg zu Kraftentfaltung und bestimmterem Wesen finden, selten. Aber selbst bei Wahl eines straff markierten Themas für den ersten Anfang sind noch schier unzählige Nuancierungen möglich, je nach der Taktart und dem Tempo (und der Tonart!).

Ob ein erster Allegrosatz eine Einleitung erhalten soll oder nicht, steht natürlich ganz im Belieben des Komponisten, der darüber verfügen wird, je nachdem ihm der Einsatz seines Hauptthemas einer Folie bedürftig erscheint oder nicht. Doch sind Einleitungen im ganzen selten geworden, was indessen kein Grund ist, sie künftig fallen zu lassen. Das gleiche gilt auch von dem Verzicht auf die Reprise. Den tieferen Sinn der Reprise hat uns die Betrachtung der großen Strophenform mit zwei Stollen, Abgesang und drittem Stollen enthüllt, welche ganz und gar der Sonatenform entspricht, so daß die vermeintliche Neuerung der Komposition einer „Gesangssonate" nur ein Atavismus ist. Zwar hat Beethoven einigemal in Sonaten (op. 57, op. 90), auch in der neunten Symphonie, die Reprise gestrichen, aber ganz gewiß nicht in der Absicht, sie allgemein fallen zu lassen, wie z. B. op. 106 und 111 beweisen. Die ältere Zeit (noch Haydn und Mozart) wiederholt auch den zweiten Teil der Sonatenform. Das ist mit Recht abgekommen. Die Reprise des ersten Teils hat den Sinn, durch zweimalige Vorführung die beiden Themen in ihrem Verhältnis zu einander bestimmt klar zu stellen, damit die Durchführung und die Wiederkehr der Themen voll gewürdigt werde; eine solche Rechtfertigung ist für die Wiederholung des zweiten Teils nicht beizubringen.

Ein Sonatenwerk mit einem Variationensatze zu beginnen, ist möglich und kann natürlich niemanden verwehrt werden (Beethoven, As-dur-Sonate, Mozart, A-dur-Sonate), bedeutet aber den Verzicht auf die entwickeltste Form und macht die Nachschickung anderer Sätze zu einer Sache von fraglichem Werte. Nichts stände im Wege, an Stelle eines Scherzo und eines Schlußrondo ein paar weitere wirkungsvolle, eventuell freiere Variationen zu bringen oder mit einer Fugierung eines Hauptteils des Themas das Ganze einheitlich abzuschließen, wie es thatsächlich öfter geschehen ist. Eine größere Variationenreihe bleibt in einer Sonate immer etwas nicht ganz organisch Verwachsendes und tritt besser als selbständiges Werk auf. Eine sparsame Verwendung der Variierungskunst ist dagegen von höchstem Werte für alle Formen.

Nächst dem in Sonatenform angelegten Allegro ist ein langsamer Satz von größeren Dimensionen ein selbstverständlicher Bestand-

teil cyklischer Werke. Das altübliche ist, denselben mit stärkerem Tonartkontrast direkt nach dem ersten Satz zu bringen; doch hat man seit dem Vorgange Beethovens mit der Sonate op. 106 und der neunten Symphonie in neuerer Zeit öfter den langsamen Satz an die dritte Stelle gerückt, d. h. ein in der Haupttonart stehendes Scherzo vor ihn gestellt. Uebrigens kommt diese Vertauschung auch schon vor Beethoven vor (Haydn, G-dur-Quartett [Peters 5], Mozart, G-moll-Quintett u. a.). Man kann sehr in Zweifel sein, welche der beiden Ordnungen den Vorzug verdient und schließlich ist auf dem Wege der vernünftigen Ueberlegung eine Entscheidung überhaupt nicht zu erzielen. Wir haben bereits betont, daß mit dem bloßen Kontrastieren noch lange nicht alles gethan ist; auch ist sicher sowohl die Gegenüberstellung eines großzügigen Adagio oder Andante, als die eines feingliedrigen, witzig pointierten Scherzo eine Kontrastierung des Allegro in Sonatenform. Heben sich beide genügend gegeneinander ab, so ist es ein Gewinn, daß der Kontrast der Tonart noch gespart ist und für den Eintritt des dritten Satzes, des Adagio oder Andante, verfügbar bleibt. Aber so mit zwei Worten ist die Frage doch nicht abzuthun. Ein solches dem Allegro aufgepfropftes Presto oder Vivace oder wie sonst das Scherzo bezeichnet ist, erscheint doch, wenn es in derselben Tonart steht, einigermaßen entbehrlich, wenn nicht der erste Satz, wie in der neunten Symphonie, so ganz besonders tiefsinnig und weltumspannend angelegt ist, daß es der erlösenden Heiterkeit und sozusagen optimistischen Weltauffassung des Scherzo bedarf, um überhaupt die abermalige Erregung der tiefsten Tiefen des Empfindens in einem großen Adagio zu ermöglichen. Wo eine solche Voraussetzung fehlt, wo der erste Satz mehr nur thatkräftig und lebensfroh geartet ist, wird der zweite nach wie vor besser ein die Stimmung vertiefendes Adagio oder Andante sein, gegen welches ein nachfolgendes Scherzo oder Menuett durch schlichten Frohsinn absticht, ohne zu verhindern, daß nach seinen schnell vorüberziehenden freundlichen Bildern der letzte Satz noch einmal ernstere Töne anschlägt. Ein Hauptgrund, weshalb in den älteren Sonaten und Symphonien als dritter Satz ein knapp gefaßtes Menuett auftritt, das oft in Hauptteil und Trio nur aus je zwei achttaktigen Sätzen besteht, ist ja sicher die Sorge, daß der vierte Satz überflüssig erscheinen möchte, wenn der dritte bereits allzu ausführlich auf die Haupttonart zurückgekommen ist und auch die stärkere Verinnerlichung des langsamen Satzes wieder aufgehoben hat, so daß deutlich der Ablauf einer rückläufigen Entwickelung empfunden wird. Mit anderen Worten, eigentlich ist und bleibt doch die Dreisätzigkeit das eigentlich logisch Gebotene und der mit der Viersätzigkeit betretene Weg schließt ein weiteres Fortschreiten zu noch größerer Zahl der Sätze nicht aus. Die Vergrößerung der Zahl der Sätze weist aber aus praktischen Gründen auf eine Verkleinerung des Umfangs der einzelnen Sätze hin, d. h. führt von der Sonate zur Suite über, deren Inhalt an Tiefe hinter dem der Sonate zurückzustehen pflegt.

Auf alle Fälle ist wieder zu statuieren, daß eine allgemein verbindliche schematische Feststellung der Ordnung und des Charakters der einzelnen Sätze einer Sonate nicht möglich ist. Je nach der Höhe des Niveaus, auf welchem der erste Satz steht, wird die Phantasie auch für den zweiten ganz verschiedene Anlage fordern. Zwischen Adagios wie denjenigen der Beethovenschen Sonate op. 106 oder der neunten Symphonie (neben welche aber mit gleichem Range noch eine Anzahl besonders aus den letzten Quartetten treten) und zierlichen, naiv-innigen Allegrettos und Andantinos im Miniaturstil, deren höchststehender Repräsentant der zweite Satz von Beethovens achter Symphonie ist, liegt eine lange Reihe verschiedenartiger Typen, deren jeder zur rechten Zeit am Platze ist. Selbst die zeitweilig durch übermäßigen Gebrauch in Mißkredit gekommenen Pastorales oder Sicilianos im ruhigen $^6/_8$ Takt sind natürlich nicht zu verwerfen, wenn sie sich mit ihrer Umgebung im Stil vertragen. Nicht auf die Form, sondern auf den Ausdruckswert, den Stimmungsgehalt kommt es doch in erster Linie an; dieser ist aber weder mit drei noch mit vier Formeln auch nur oberflächlich zu umschreiben. Hier folge der junge Komponist daher durchaus dem Gebote seiner Phantasie, d. h. er lasse von dem zuerst konzipierten Satze aus die übrigen ohne verstandesmäßige Klügelei in der arbeitenden Phantasie spontan erstehen.
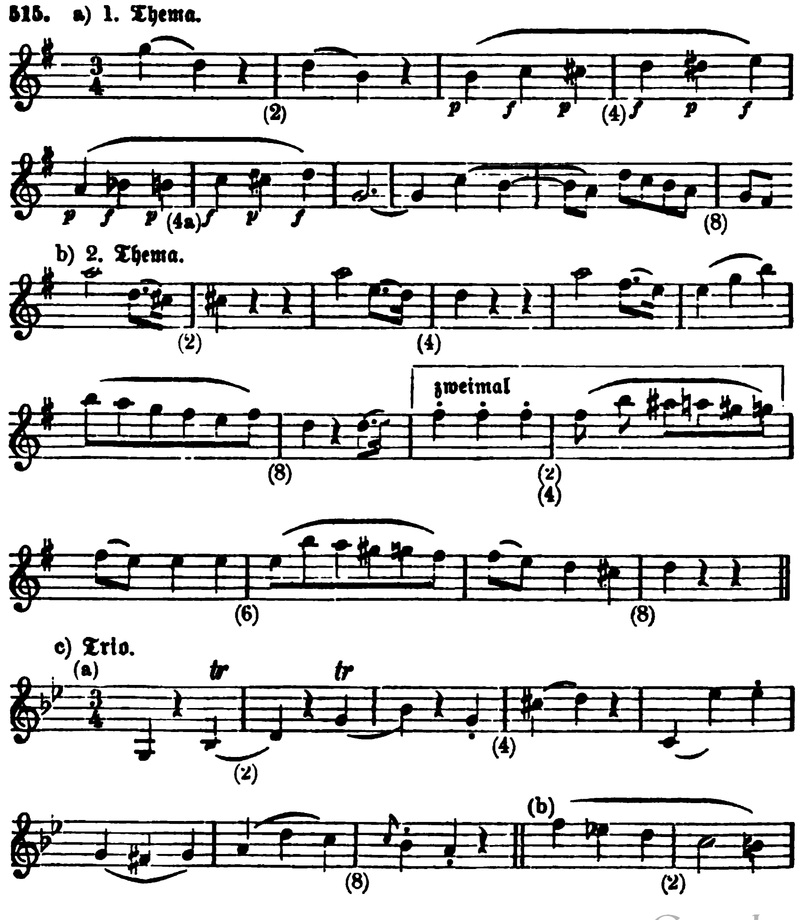
Die Form langsamer Sätze schwankt zwischen allereinfachster zweiteiliger Anlage mit oder ohne Reprise ohne Erkennbarkeit eines zweiten Themas einerseits und weitester Ausführung mit rondoartiger Vergrößerung der Themenzahl und der Sonatenform nahekommender Einführung thematischer Arbeit in durchführungsartigen Teilen und abschließender Transpositionen in fremder Tonart aufgetretener thematischen Gebilde in die Haupttonart. Der Komponist thut darum gut, nicht für bestimmte Sätze bestimmte Formen als selbstverständlich anzunehmen, sondern vielmehr sich ganz allgemein ein sicheres Gefühl für die Logik formaler Gestaltung anzueignen, das ihm jederzeit gestattet, je nach Bedarf, je nach der Entwicklungsfähigkeit der Themen und ihrer Würdigkeit zu ausführlicherem Verweilen die Kreise weiter zu ziehen oder nicht. Wie ich schon mehrfach andeutete, bieten langsame Sätze speziell Gelegenheit, die reichen Mittel der Verzierung zur Anwendung zu bringen, welche wir gelegentlich der Uebungen in der Variation ausführlicher betrachtet haben. Eine breite Kantilene, wie sie dem großen Adagio oder Andante eignet, kann zwar, wenn sie durch kontrastierende Elemente abgelöst worden ist und für erneutes Auftreten eine Folie erhalten hat, unverändert wiederkehren; es ist aber eine ihrer speziellen Eigenschaften, daß sie nicht nur ohne Einbuße, sondern vielmehr mit großer Steigerung ihrer Wirkung allerlei künstliche Ausschmückungen ihres schlichten Verlaufs annimmt und in das feine Rankenwerk allegroartiger Figurationen ihren intensiven Ausdruck ausströmt, wodurch ästhetische Werte erzeugt werden, die anderweit gar nicht möglich sind.

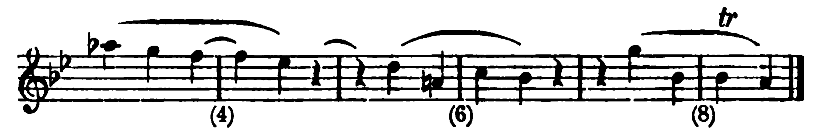
Die beiden schönsten Blüten des modernen Instrumentalstils sind das **singende Allegro** und das **in reichstes Figurenwerk aufgelöste Adagio**, in welchen beiden sich die gegensätzlichen Wirkungen des schnellen und des langsamen Tempo in mystischer Weise zu Mischtypen von bestrickendem Reiz verbinden. Das singende Allegro durchtränkt die geschäftige Lebendigkeit der Allegrobewegung mit breitem Ausdruck; das verzierte Adagio nähert sich umgekehrt, ohne seine Großzügigkeit und seine Sattheit des Ausdrucks aufzugeben, dem lebhaft pulsierenden Wesen des Allegro.

Einem langsamen Satze im großen Stil ein zweites Thema in anderer Taktart und anderem Tempo zu geben, wie Beethoven in der neunten Symphonie gethan, ist und bleibt ein ganz besonderes Wagnis, das in solchen ausnahmsweisen höchsten Kunstleistungen selbstverständlich unanfechtbar ist, aber auch da eine Einzelerscheinung bleibt. Dagegen ist für loser gefügte Andantes oder Allegrettos die stärkere Kontrastierung eines Trioteils unbedenklich. Die Tonart des langsamen Satzes einer Sonate der Symphonie ist regelmäßig eine andere als die Haupttonart; auch die bereits im ersten Satze stärker herangezogene Tonart der Dominante oder (für Werke in Moll) Parallele wird für den langsamen Satz nicht gern gewählt, vielmehr lieber eine dem Kreise der Subdominante angehörige Tonart bevorzugt, für Dur die S, °S oder °Sp (Unterterztonart), auch wohl die Tp; für Moll die °S oder °Sp; seltener ist die Wahl der Variante (Haydn, C-dur-Quartett [Peters 20], Adagio in C-moll) oder doch eine der für das zweite Thema gewöhnlichen Tonarten (für Dur: D, Dp; für Moll: °Tp, °Dp). Es entspricht aber besser der Bedeutung des langsamen Satzes, der doch verstärkte Innerlichkeit, vermehrte Sammlung bringen soll, daß seine Tonart im Gegensatze zu der für den Aufschwung im ersten Teile des ersten Satzes zu wählenden Tonart der Dominantseite eine tieferliegende durch Quint- oder Terzschritt nach unten (vgl. S. 479) zu bestimmende ist. Ausnahmswahlen wie das Cis-moll in Schuberts B-dur-Sonate können für allgemein orientierende Bestimmungen nicht in Betracht kommen (Variante der Parallele der Variante, d. h. Des-moll als Variante von Des-dur, das Parallele von B-moll wäre).

Das an zweiter oder dritter Stelle (je nach der Stellung des langsamen Satzes) erscheinende **Menuett** oder Scherzo (oder wie sonst dieser meist genrehaft gehaltene Satz überschrieben ist) steht entweder in der Haupttonart oder aber in deren Variante, also auf gleichem Grundtone mit dem ersten und dem letzten Satze. Die älteren Menuetts sind meist nur kurz; doch erweitern schon J. Stamitz und Filtz öfter die zweiten Teile des Menuetts und des Trio, ebenso Haydn und Mozart. Das Menuett nebst Trio in Mozarts G-dur-Streichquartett zählt einschließlich aller Repetitionen nicht weniger als 387 Takte (40 :||: 53 :||: 25 :||: 29 :||: 40, 53). Diese Erweiterung ist durch Einführung von Elementen der Sonatenform erzielt. Das eigentliche Menuett hat

wirklich Sonatenform, moduliert bereits in der Mitte des ersten Teils (mit dem zweiten achttaktigen Satze) von G-dur nach D-dur, in welchem es ein regelrechtes zweites Thema bringt (16 Takte und vier Takte Anhang). Nach der Reprise folgen zunächst 22 Takte Durchführung, dann Wiederkehr der Themen mit Vermeidung der Modulation und Versetzung des zweiten Themas nebst Anhang in die Haupttonart. Das Trio hat eigentlich nur vier Sätze Umfang in der Ordnung (a und b sind 8taktige Sätze) a, a :||: b a :|| Durch Verlängerung des zweiten Satzes in beiden Teilen auf 17 bezw. 21 Takte (langer Stillstand auf dem sechsten Takt, der im ersten Teile dreimal, im zweiten viermal vorgeschoben wird, und je vier Takte Schlußbestätigung) und Wiederholung beider Teile wächst aber doch auch das Trio weit über das gewöhnliche Maß hinaus. Die thematischen Sätze sind:





Seit Beethoven ist das Menuett in Symphonie und Sonate mehr und mehr durch das Scherzo verdrängt worden. Der Name Scherzo (statt Capriccio) ist alt, auch als Sonatensatz ist das Scherzo statt des Menuetts bereits von Haydn in seinen sechs russischen Quartetten eingeführt worden. Das Scherzo des B-dur-Quartetts (Peters 71) ist sogar ein richtiges Menuett. Unter Beethovens Händen entfernt sich aber das Scherzo immer weiter vom Menuett, giebt oft auch die ungerade Taktart auf, steigert aber vor allem das Tempo so sehr, daß der Tripeltakt ohnehin nur mehr eine Figurationsform ist. Im Scherzo der Eroica stehen sogar die ganzen Taktwerte an der Grenze der Schnelligkeit (𝅗𝅥. = 116), so daß man bereits geneigt ist, gar zwei Takte (sechs Viertel!) in einen Zählwert zusammenzufassen. Vergleicht man Scherzi wie die der großen Symphonien Beethovens mit solchen seiner Klaviersonaten, so ergiebt sich ein ungeheuerlicher Abstand. Der Schüler wird sich der Lust, jene nachzubilden, klüglich einstweilen erwehren, kann aber diese getrost in sein Formbewußtsein aufnehmen. Als einziges besonderes Merkmal bleibt freilich für das Scherzo, wenn man eine größere Anzahl Scherzi miteinander vergleicht, nichts weiter übrig als der Miniaturcharakter der Motive und ihrer Verarbeitung. Daß freilich auch die Scherzi der Eroica, der A-dur-Symphonie und der neunten Symphonie in ihren Themen und der Art ihrer Arbeit Miniaturcharakter haben, wird man erst nach einigem Widerstreben zugeben, wenn man sie mit den anderen Sätzen der Werke vergleicht; man wird eben bei eingehender Ueberlegung erkennen, daß trotz der Riesenlinien, welche Beethoven in diesen Werken zieht, die spezielle Wirkung des Scherzo im Kleinen, in der Naivität und Volksmäßigkeit der kleinen Elemente beruht, aus denen diese großen Linien gefügt sind. Jedenfalls wollen wir festhalten, daß für den dritten oder beim Wechsel der Stellung der beiden Mittelsätze, den zweiten Satz der Sonate, Symphonie u. s. w. eine gewisse Kleinarbeit charakteristisch ist; neben Andantinos im Miniaturstil erscheinen sie als deren Seitenstücke in schnellem Tempo und hastigerer Entwicklung der Ideen.

Für die Form solcher Miniatursätze giebt es keine Vorschrift; dieselbe wird stets von ihrem Umfange abhängen und kann dann die mannigfachsten Typen zeigen von der einfachsten Liedform bis zu gestreckten Rondoformen mit durchführungsartigen Partien thematischer Arbeit. Selten fehlt aber die deutliche Abgliederung eines Trio.

Für den Schlußsatz der Sonate und Symphonie schwankt die Wahl zwischen einer der des ersten Satzes ähnlichen Anlage, also in Sonatenform und mit kräftigem Ausdruck und lebhaft pulsierender viel-

gestaltiger Rhythmik, und einer mehr zum kleinen Genre neigenden leichten Faktur in der Form des Rondos. Die älteren Sinfonien geben meist dem letzten Satze Sonatenform, aber Themen minder schweren Kalibers und gewöhnlich ein sehr schnelles Tempo (Presto). Ich wies bereits darauf hin, daß solche flotte Schlußsätze in einer Zeit, welche für den ersten Satz noch Fugenarbeit vorzog, die eigentliche Ausbildungsstätte der Sonatenform waren. Die Erfüllung dieser Schlußsätze mit schwererwiegendem Inhalt verdanken wir aber Haydn, Mozart und Beethoven. Auch heute noch ist aber die leichtere Wertung des Schlußsatzes keineswegs ausgeschlossen. Es wird eben immer auf den Gesamtcharakter des Werkes ankommen. Ist derselbe ein heroischer, majestätischer, so wird man es vermeiden müssen, daß die Stimmung im letzten Satze sich verflacht; ist er mehr nur ein liebenswürdiger, heiterer, so würde ein allzu breitspuriges und großsprecherisches Finale mehr verderben als nützen. Einem ersten Satz, der mehr melodiöses Wesen als Kraft und Energie entfaltet, wird ein gefälliges Rondo passend die Wage halten.

Hiermit sei es für den gegenwärtigen Stand der Arbeiten genug. Wir werden später mehrfach Gelegenheit haben, auf den inneren Ausbau der großen Formen zurückzukommen, wenn es sich um Ensemblewerke für Klavier und Soloinstrumente oder um Werke für Orchester handelt. Einstweilen haben wir es nur mit dem Satz für Klavier allein oder für Streichquartett zu thun. Für beide ist der Schüler genügend vorbereitet, wenigstens soweit nur der homophone Stil zur Anwendung kommt. Daß wir aus guten Gründen uns vorläufig mit diesem begnügen, wurde gebührend hervorgehoben.

Die beiden Aufgaben, die wir gestellt, sind ja, verglichen mit denen der früheren Kapitel, umfangreich und vielgliederig. Wir rechnen aber stark mit den auf Grund der früheren Arbeiten angesammelten Skizzen, unter denen sich gar manches finden wird, was sich ungezwungen zusammengruppieren läßt, wenn auch eventuell stark umgestaltet. Ist nur die Phantasie erst einmal zur Produktion lebhaft angeregt, so wird sich die Aufgabe der Zusammenbringung von drei oder vier zu einander stimmenden Sätzen als leichter erweisen als sie zunächst scheint. Welcher Satz zuerst entsteht, ist wie gesagt ganz freigestellt, nur muß die Hinzufügung der anderen ein organisches Wachsen werden, nicht eine willkürliche Verkoppelung.
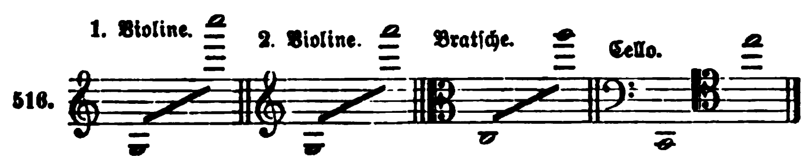
§ 10. Umfang und Tonvermögen des Streichquartetts.

Die kurzen Bemerkungen, welche wir hier noch über die im Streichquartett beschäftigten Instrumente geben, sollen nur in ähnlicher Weise kurz orientieren wie die S. 316 ff. gegebenen über den Umfang der Singstimmen, damit der keines Streichinstrumentes kundige An-

fänger in der Komposition nicht etwa Unmögliches fordere. Sie erheben daher keinerlei Anspruch darauf, irgendwie erschöpfend zu sein und greifen vor allem nicht der Instrumentierungslehre vor, indem sie etwa die Stellung der Streichinstrumente im Orchester erörtern. Derartige Fragen gehören durchaus einem späteren Teile der Kompositionslehre an. Hier handelt es sich nur um das Streichquartett als eine Art vierstimmigen Chors von einem gegenüber dem gemischten Chor wesentlich gesteigertem Umfange und einer außerordentlichen Beweglichkeit, dem außer der artikulierten Rede keiner der Vorzüge des Vokalchors gegenüber dem Klavierklange fehlt, der aber noch weit über das Vermögen des Klaviers hinaus einer gleichzeitigen lebhaften Figuration in mehreren Lagen fähig ist.

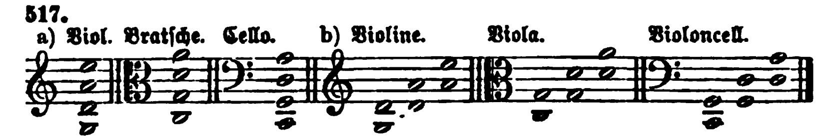
Die normale Zusammensetzung des Streichquartetts ist die von zwei Violinen, einer Bratsche (Viola) und einem Violoncello (Cello). Diese vier Instrumente entsprechen mit ihren Tiefengrenzen ungefähr den vier Stimmen des gemischten Chors, sofern die Violinen bis klein g hinabreichen, die Bratsche bis klein c und das Cello bis groß C, so daß die zwei Violinen beide auch den tiefen Alt mit repräsentieren können, die Bratsche in der Tiefe die Tenorlage beherrscht und das Cello noch unter die Grenztöne der Baßstimme hinabreicht. Nach der Höhe ist der Umfang aller vier Instrumente so gut wie unbegrenzt, wenigstens vermag sogar das Cello ohne Mühe bis in die Diskantlage hinaufzusteigen und die Bratsche beherrscht den Umfang der Diskantstimme ganz und gar. Da die Stärke der Töne durchaus nur von der Stärke des Angriffs durch den Bogen abhängt, so giebt es nirgends schwache kraftlose Töne (wie etwa in der tiefen Mittellage der Sopranstimme oder der Tiefe des Tenors) und die Möglichkeit, die Tonstärke bis zu verschwindendem Pianissimo herabzumindern schließt auch ungewollte groteske Wirkungen wie die der Brusttöne der Altstimme aus. Wir haben also in dem Quartett ein Organ von ganz außerordentlicher Vielseitigkeit und Biegsamkeit vor uns, das der Phantasie des Komponisten kaum irgend welche Schranken auferlegt. Wie die Singstimme vermag auch jedes Streichinstrument den ausgehaltenen Ton beliebig zu nuancieren und vom Pianissimo zum Fortissimo an- oder umgekehrt abschwellen zu lassen, was besonders im Vergleich mit den jeder Schwellung unfähigen, schnell an Stärke abnehmenden Tönen des Klaviers einen ganz gewaltigen Gewinn bedeutet. Ein besonders wichtiges Mittel, das dem Klavier nur im beschränkten Maße eigen und der Singstimme versagt ist, bildet die Leichtigkeit, mit welcher alle Streichinstrumente durch Wechsel der Richtung des Strichs denselben Ton in beliebigen Schnelligkeitsgraden repetieren, womit sie dem einzelnen Tone außer der beliebigen Veränderung der Dynamik auch noch rhythmische Lebendigkeit zu geben vermögen. Für besondere Wirkungen steht noch über das Pianissimo des natürlichen Klanges hinaus eine mystische Verschleierung der Klangfarbe mittels Aufsetzung der

Dämpfer (Sordinen) zu Gebote. Wenn auch vor der Anwendung dieses Mittels im allgemeinen zu warnen ist, da dasselbe leicht zu Klangspielereien verleitet, welche das Interesse von der Zeichnung ablenken, so ist dagegen das Pizzicato, das Reißen einzelner Töne mit den Fingern, anstatt daß sie mit dem Bogen (arco) gestrichen werden, ein Mittel, gegen dessen gelegentliche Anwendung nichts einzuwenden ist. Das Tonvermögen der vier Instrumente ist wie gesagt innerhalb eines sehr großen Spielraums so gut wie unbeschränkt. Reichlich drei Oktaven stehen jedem der Instrumente sowohl für getragenes Melodiespiel als für Passagen aller Art zu Gebote; höchstens schränkt man die Bratsche nach der Höhe etwas ein, doch kann der Normalumfang ohne Annahme besonderer Virtuosität der Spieler bestimmt werden als:



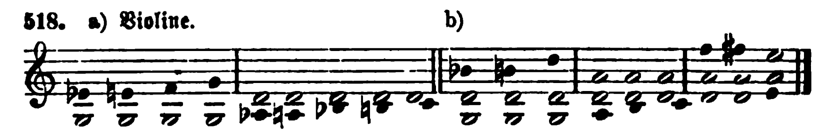
Mit den beiden tieferen Instrumenten noch höher hinaufzugehen, dürfte für das Quartett sich schwerlich ein Bedürfnis einstellen. Durch das Flageolett ist es übrigens allen Streichinstrumenten leicht, noch bedeutend höhere Töne hervorzubringen, von deren Benutzung aber zunächst abzusehen ist, da der Klang der Flageolettöne ein ganz anderer, mehr flötenartiger ist.

Wenn auch der Anfänger in der Komposition für Streichinstrumente gut thut, dieselben durchaus als Instrumente zu behandeln, die nur einstimmigen Spiels fähig sind, jedenfalls von allen Versuchen wirkliche Mehrstimmigkeit auf denselben hervorzubringen durchaus abzusehen, so ist doch für starke Accente, wo der Klaviersatz vollere Akkordgriffe einzustreuen liebt, welche die Stimmenzahl beliebig vermehren, auch im Streichquartett die Verfügung über vereinzelte Doppelgriffe wünschenswert. Wenigstens kann daher der angehende Komponist über eine gewisse Kategorie von Doppelgriffen für solche Accente frei verfügen, die leicht auszuführen und auch ohne eingehendere Kenntnis der Technik des Instrumentes leicht zu behalten sind. Die Stimmung der je vier Saiten der drei Instrumentenarten ist (erste und zweite Violine unterscheiden sich nicht in der Stimmung):
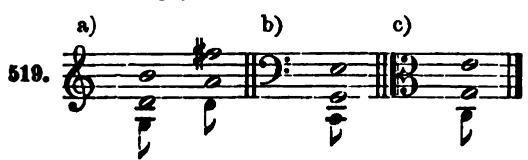


Ohne Bedenken sind daher Doppelgriffe zu fordern, welche aus (nebeneinander liegenden) leeren Saiten bestehen (517b), oder auch
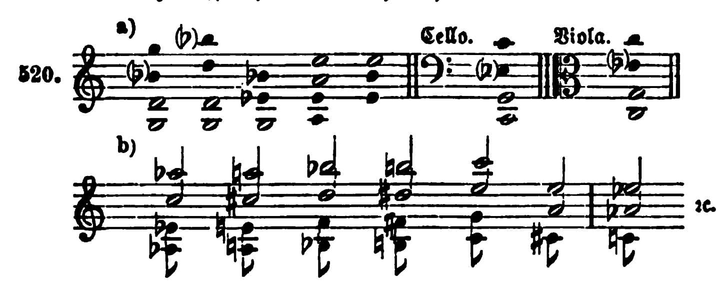
solche, welche aus einer oder auch zwei leeren Saiten und einem auf einer weiteren Nachbarsaite gegriffenen (oberhalb des Tons der leeren Saite liegenden) Tone bestehen (ich zeige die leere Saite durch eine hohle Note an):



Ist nur das Prinzip dieser Möglichkeiten begriffen, was wohl als leicht bezeichnet werden kann, so ist damit die Disposition über eine große Zahl Doppelgriffe gegeben. Natürlich ist es unmöglich, zwei nicht einander nächst benachbarte Saiten ohne die dazwischenliegende zu benutzen. Zwei Töne können gleichzeitig angestrichen werden, drei- und viertönige Akkorde erscheinen schnell herübergerissen, doch können die beiden höchsten Töne gehalten werden:



Es ist also nicht möglich, das tiefe C auf dem Cello festzuhalten, wenn wie hier bei b die dreifache Tongebung C G e verlangt ist; soll C gehalten werden, so muß man auf e verzichten. Als ganz allgemeiner Anhalt über diese Doppelgriffe hinaus sei noch angemerkt, daß alle Quinten und Sexten auf den Streichinstrumenten leicht zu greifen sind, so daß also nicht nur eine Menge weiterer leere Saiten benutzenden Akkorde (520 a), sondern auch eine leicht übersichtliche Kategorie gar keine leeren Saiten anwendende unbedenklich geschrieben werden können (520 b), wobei ich in der Schreibweise bei a wieder nur die leeren Saiten durch hohle Noten anzeige, bei b aber wie in 519 die nur kurz ansprechenden durch Achtel markiere:



Wie gesagt, dieser kleine Hinweis soll nur ermöglichen, gelegentlich bei markiertem Eintritt eines Themas oder bei Schlüssen einmal

ein paar vollere Akkorde zu verlangen. Im übrigen beschränke sich der Schüler durchaus auf die homophone Behandlung aller vier Instrumente.

Und nun gehe er frisch und unverzagt daran, sich im Quartettsatz zu versuchen, mißbrauche die große Erweiterung des freigestellten Tongebietes nicht, versäume indes auch nicht, die aus demselben sich ergebenden ihm sonst versagten Klangwirkungen zu verwerten! Welche wunderbaren Wirkungen der Quartettsatz bringt, welcher Zauber überhaupt in den Streichinstrumenten schlummert, wird er längst hörend bemerkt haben; nun ist es Zeit auch diese in der Erinnerung angesammelten Vorstellungskreise in der Phantasie zum Leben zu erwecken.

Namenregister.

Sachregister.

A.

B.

C.

D.







